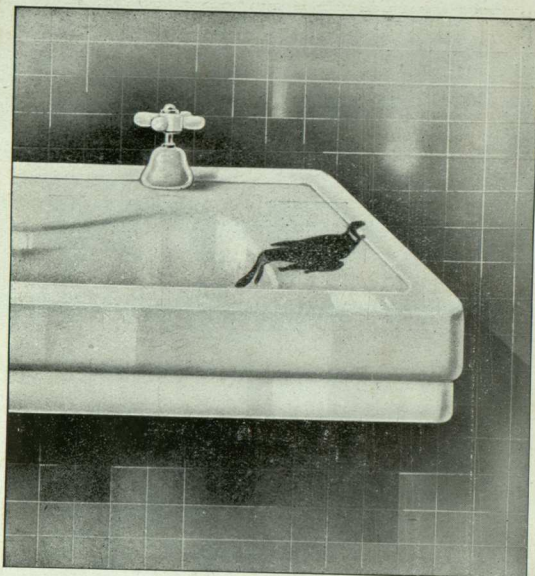
QUADRANTE

MASSIMO BONTEMPELLI · P. M. BARDI: DIRETTORI
RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA · ANNO XIII

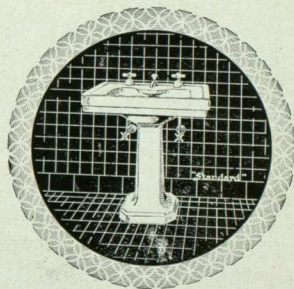
SOMMARIO DI
APRILE XIII

ABBON. ANNUO L. 50 · U[NO] 19 [NUME]RO L. 5 · C. C. POSTALE

Solo la "VITREOUS - CHINA....

La cavillatura in un comune apparecchio di scadente qualità

La compatta e brillante superficie degli apparecchi sanitari "Standard"

.... PORCELLANA VETRIFICATA DI GRANDE DUREZZA E MASSIMA IMPERMEABILITÀ, RESISTE ALL' AZIONE DEGLI ACIDI, AGLI URTI E NON CAVILLA MAI, ANCHE SE SOTTOPOSTA AI PIÙ REPENTINI SBALZI DI TEMPERATURA.

GLI APPARECCHI SANITARI "Standard" PER LA LORO INCOMPARABILE BELLEZZA, PER LE LORO SUPERIORI QUALITÀ, RAPPRESENTANO QUANTO DI MEGLIO SI CONOSCA NEL CAMPO DELL'IGIENE SANITARIA MODERNA.

Ad Architetti, Ingegneri, che ne facciano richiesta, si inviano gratis cataloghi ed opuscoli illustrati "24".

SOCIETÀ NAZIONALE DEI RADIATORI

VIA AMPÈRE, 102 - MILANO - TEL.: 287835 287822 286408

SALE DI MOSTRA E DEPOSITI NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA

ILVA
MINIERE DI FERRO DI MANGANESE
ALTI FORNI
FORNI A COKE
ACCIAIERIE
LAMINATOI
COSTRUZ. METALLICHE
BOLLONERIE. FONDERIE
CEMENTERIE
PERSONALE OCCUPATO: 21.000
AREA TOTALE STABILIMENTI M² 6.000.000
" " COPERTA " 1.200.000
FORZA MOTRICE CONSUMATA: 300.000.000 KWO

LUCIO FONTANA – Cartello per Società di Navigazione.
Tavola allegata alla rivista "Quadrante" n. 24 aprile XIII

QUADRANTE 24

D i r e t t o r i :
MASSIMO BONTEMPELLI, P. M. BARDI
Direzione: Roma, via Frattina, 48, 62959
Ammin.: Milano, corso Roma 101, 50530
Abbonamenti: via Moscova 60, 66573
Concessionari esclusivi per la vendita:
A. e G. Marco, San Damiano 3, Milano
Abbonamento annuo L. 50; estero L. 100
Un numero lire 5 - Conto Corrente Postale

SOMMARIO
(Aprile XIII)

LE EDIZIONI DI QUADRANTE
UN LIBRO DI GIOVENALE

Fanno, con questo fascicolo, due anni che si pubblica «Quadrante». In luogo dei consueti autopanegirici preferiamo annunziare che è sorta una casa editrice la quale, pur non avendo nulla in comune amministrativamente con la rivista, intende svolgere un'ampia azione per la diffusione e la valorizzazione dello spirito di «Quadrante». Il primo volume si intitola «Il corporativismo osservato da una fabbrica» di Bernardo Giovenale (seguiranno libri di Bontempelli, Bardi, Renato Paresce, Gaetano Ciocca, Ernesto Cauda, e altri). Del volume inaugurante la collezione di «Quadrante» diamo la prefazione:

Quando Bontempelli e io fondammo «Quadrante» ci accordammo su alcuni punti fondamentali relativi al carattere della rivista, e su uno le nostre discussioni furono assai lunghe: la questione dei collaboratori. Bontempelli, dopo la sua avventura novecentista che servì a dare alla letteratura italiana una sveglia di energia e di novità, stava con i suoi poeti, con i suoi scrittori, con la sua gente letteraria: un mondo che ho sempre cercato di schivare perchè di fronte a un letterato mi sento troppo in soggezione, come l'artigiano di fronte all'artista, nel mio camiciotto di uomo di mestiere giornalistico; Bontempelli, dicevo, portava nel progettato «Quadrante» i suoi, e quando chiese a me chi avessi da proporre da parte mia, uscii fuori a dire un gruppo di nomi di gente assolutamente ignota, gente che nel più dei casi non aveva mai scritto una riga.

Chi erano? Semplicemente tecnici, ingegneri, architetti, medici, operai, impiegati; e io sostenevo che ero sicuro che avrebbero scritto benissimo delle loro cose in «Quadrante» che avrebbe avuto così la caratteristica di formarsi in un clima di connubio tra artisti e tecnici (i letterati, poi, come al solito, ebbero nausea di questo connubio, e se ne andarono, confesso con mia malcelata felicità), per arrivare a una unità pratica nell'azione della polemica che intendevamo svolgere in favore di certo aggiornamento spirituale basato sui fattori che si possono riassumere nella formula: antiborghesia e Rivoluzione fascista.

Il nostro proposito di svolgere una azione in fase con la Rivoluzione di Mussolini, azione culminata nello smantellamento dell'architettura dovuta agli architetti della borghesia dopoguerra, non fu un gesto d'incontrollata superbia, e nemmeno la messa in pagina di un vecchio cliché ripulito a nuovo e con un fascio appiccicato sopra, com'usa spesso; ma una consegna di fronte alla quale non abbiamo mai voluto transigere, dopo aver affermate le nostre idee iniziali, e averle difese più che dai contrasti, dal pericolo del vuoto prodotto intorno a esse.

Se traccio qualche linea riguardante la fondazione di «Quadrante», e se parlo di questa nostra cara palestra, si è perchè voglio situare l'autore di questo libro in una sua giusta posizione, e per presentarlo ai lettori con la sua fisionomia, non solo personale, ma dirò così di clima; poichè siamo persuasi che il nostro «Quadrante» sia un clima.

Bernardo Giovenale è un dirigente di fabbrica: viene dal lavoro cui è abituato fin da ragazzo, e si è formato alla scuola della vita, più che alla scuola dei professori, pur avendo anche vissuto in quest'ultima.

E' giovane: è arrivato in tempo per vivere la storia di questo ciclo di tempo che s'inaugura con la fine della guerra e si svolge tuttora nella Rivoluzione: per viverlo, e per parteciparvi vivamente, anche traverso le pagine che qui appresso si leggono.

La realtà politica oggi può riassumersi, per noi, nell'iniziativa del corporativismo, cioè in questa somma grandiosa di passioni, volontà, aspirazione al bene, che si definisce genericamente nella frase «giustizia sociale». Non c'è minuto nella nostra giornata in cui noi non pensiamo con la più alta intensità all'occasione fortunata che il tempo ci ha dato, di vivere lo spettacolo più emergente della vita contemporanea, cioè questo inizio di un saldo secolare nel rapporto economico e sociale tra uomo e uomo, tra uomo e Nazione; siamo tutti compresi che a questa risoluzione Mussolini legherà il suo nome di grande riformatore. Tutto il resto «politico» è quisquiglia secondaria di fronte a questa impresa, e se pure tutto converge e serve alla sistemazione d'un ordine nazionale e sociale, il fatto principe e determinatore resta pur sempre la realizzazione della più alta giustizia sociale, annunciata più volte dal Capo.

Dell'urgente e ogni giorno incalzante problema corporativo, su «Quadrante», abbiamo voluto che parlasse non un teorico, e nemmeno un organizzatore, e tanto meno un giornalista, ma che discutesse qualcuno il quale partecipa da vicino alla vita dei lavoratori, e lo abbiamo scelto nel fulcro della vita produttiva: un lavoratore dirigente di fabbrica, nemmeno un direttore di stabilimento, ma uno che fosse a contatto quotidiano con la massa, e avesse una responsabilità di fronte all'industriale; vale a dire un osservatore sereno e imparziale della vicenda produttiva.

Fu costui Bernardo Giovenale, che dirige un gruppo di reparti in un grande stabilimento industriale presso Torino, appartenente a una delle maggiori imprese italiane. La prima sua nota che pubblicammo fu un quadro della vita operaia così documentato e così pieno di intuizioni e di considerazioni, che formò una delle fortune della nostra rivista; gli studiosi di problemi corporativi notarono subito che lo scrittore possedeva una esperienza importantissima, e che la trattazione degli argomenti era confortata da una intelligenza molto pronta e spregiudicata (vi furono anche personalità del mondo corporativo le quali credettero, per alcun tempo, che la firma di Giovenale nascondesse qualche eminente).

Il nostro collaboratore suscitò le prime discussioni, la stampa sindacale riprese varie volte le sue idee, e in breve la sua firma acquistò un prestigio che è ormai ben riconosciuto.

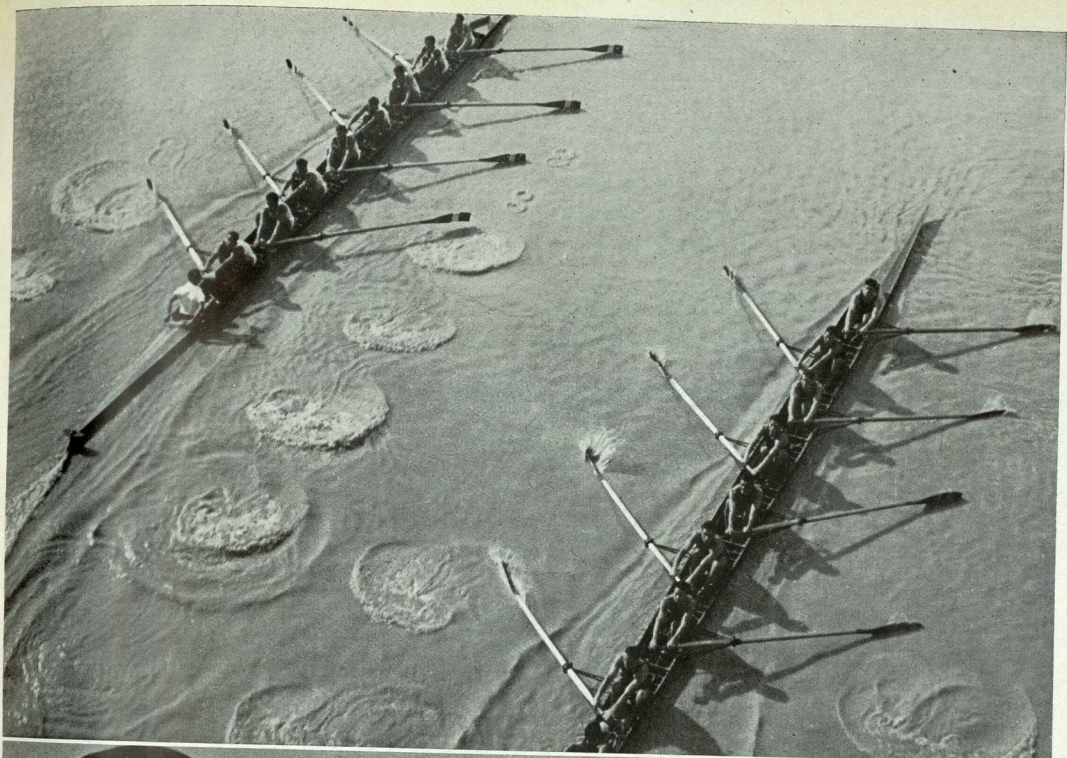
E' per questo che «Quadrante» ha persuaso Giovenale a esporre ordinatamente in un libro le sue vedute; in un libro che sarà letto indubbiamente con utilità, perchè, lo vogliamo ripetere, l'autore rappresenta un caso singolare nella letteratura corporativa in virtù dell'ufficio che ricopre come lavoratore.

Altra volta, nonostante pareri contrari, ho indotto tecnici e persone le quali non avevano mai stampato un rigo, a scrivere un libro: l'ultimo è il caso dell'ingegnere Gaetano Ciocca, il cui «Giudizio sul bolscevismo», unico successo editoriale dell'anno scorso, è nato nella redazione di «Quadrante»; e questa manìa di insistere perchè i tecnici scrivano libri, è un risultato delle persuasioni cui ho accennato in testa di questa nota sulla necessità di una partecipazione attiva della tecnica alla vita spirituale italiana.

E son certo che anche Bernardo Giovenale entrerà da par suo con questo volume nel campo degli scrittori, vale a dire di coloro che mettono nero sul bianco perchè hanno realmente qualcosa da dire.

P. M. BARDI

CORSIVO N. 170

Che ognuno difenda il proprio posto è logico, ed è umano; però nella difesa non deve usare la vigliaccheria in proporzione maggiore del 100 per 100. P. M. B.

Vita sportiva

(LE CORPORAZIONI)
GESTAZIONE DEL SALARIO

Con l'abolizione del sistema Bedaux gli operai possono rallegrarsi di aver conseguito una vittoria, per la pura ragione di aver vinto. Ma non trovo che abbiano motivo di giubilarne, per varie ragioni che possono essere desunte dal seguito di questo articolo.

Il sistema Bedaux è da considerarsi sotto due aspetti: quello del salario, e quello della misura del lavoro. Sotto il primo aspetto è uno dei tanti congegni di salario incentivo, intorno ai quali molti intellettuali si sono sbizzarriti per stimolare il rendimento degli operai partendo dai più svariati punti di vista. Secondo il sistema Bedaux l'operaio comincia ad avere un premio oltre la paga base quando fa una produzione superiore alla produzione normale, che potrebbe essere definita quella di un operaio laborioso di normale capacità. Con altri sistemi l'operaio invece guadagna già un premio quando supera la produzione minima, fissata generalmente ad una misura inferiore a quella normale. Basta partire da paghe basi differenti nei due casi e poi il sistema Bedaux, anche dal punto di vista operaio, potrebbe essere nè meglio nè peggio di tanti altri. Non ho documenti alla mano per dimostrarlo, ma credo di non sbagliare ritenendo che la ragione fondamentale di malcontento degli operai contro il sistema Bedaux dipenda dal fatto che esso, di punto in bianco, deve essere stato sovrapposto a tariffe salariali con paghe basi concordate mentre erano in vigore sistemi ad incentivo di quell'altro tipo. Così un bel giorno gli operai si sono trovati davanti a questa sorpresa che per guadagnare quello che guadagnavano il giorno prima dovevano lavorare di più, se pure ciò bastava; e questo è, per farla breve, una diminuzione di paghe, contro la quale non c'è arzigogolo scientifico che tenga.

Considerato sotto l'altro aspetto, cioè come un corpo di norme per la misura del lavoro, il sistema Bedaux non merita nè infamia nè lode. Si capisce che gli operai, i quali, come risultato della sua applicazione, si son viste calare le paghe, guardino con diffidenza anche a quest'altro suo aspetto, e rigettino in blocco tutto il sistema. Essi, pensando che è stato applicato per iniziativa dei datori di lavoro, sia come congegno salariale sia come strumento di misura, hanno il sospetto che i datori di lavoro se ne servano non solo per tagliare le tariffe ma anche per rubare sul peso. Tanto più che il funzionamento di questo sistema è circondato di molto mistero dai suoi tecnici, i quali hanno la pretesa di dare a bere che ci sia dentro il frutto di ricerche lunghe, complicate, difficili, non accessibili ai nostri cervelli di gente ordinaria.

La ragione di tutti questi guai è l'esistenza di patti di lavoro secondo cui l'operaio non sa quel che deve dare e sa con molta grossolana approssimazione quello che deve ricevere. Se nei patti di lavoro, oltre alla paga base, fossero anche stabilite norme atte a determinare, *d'accordo fra le parti,* quali devono essere le produzioni normali, e come debba variare il salario con il variare della produzione, il sistema Bedaux potrebbe benissimo rimanere in vigore senza pregiudizio di nessuno.

Obiezioni di vario genere che sono state sollevate contro il sistema Bedaux non hanno fondamento. E' stato contestato che sia un sistema scientifico, ma non valeva la pena di sprecare del fiato per negargli questo attributo, che non riesce a conferirgli alcun speciale significato. Si dice che i suoi conteggi sono complicati ed incomprensibili. Non esageriamo. Certo che agli operai è opportuno far vedere dei conti chiari, con delle cifre ottenute senza tante trasformazioni; ma la contabilità Bedaux è accessibile a chiunque sappia fare le quattro operazioni dell'aritmetica. Si è detto pure che, dato il suo ermetismo, chi lo adopera può alterarne i dati a suo vantaggio, defraudando gli operai sotto pretesti apparentemente inattaccabili. Ma questa non è una specialità del sistema Bedaux. Pretesto per alterare i dati di produzione base se ne possono tirar fuori con qualunque sistema, quando chi se ne serve agisce fuori del controllo della parte che può rimanerne danneggiata. Anzi bisogna dire, a onor del vero, che i tecnici del sistema sono irremovibili, di fronte a chiunque, nel mantenere i dati che hanno determinati.

Tutto questo per chiarire che se si spiega, psicologicamente, l'avversione dei lavoratori contro tutto il sistema Bedaux, per le circostanze che ne hanno accompagnata l'introduzione, non si spiega, logicamente, l'avversione alla misura del lavoro, che non può essere fatta con regole sostanzialmente diverse da quelle seguite in questo sistema, anche se differenti possono, anzi devono essere i criteri con cui applicarle.

Non si può far a meno di misurare il lavoro, o palesemente o di nascosto, o grossolanamente o con precisione. In uno stabilimento, per sapere quanti operai si possono impiegare, bisogna sapere il lavoro che c'è da fare, e il tempo che ci vuole per farlo. Per determinare questi dati bisogna determinare la produzione normale di un operaio laborioso di normale capacità. Per poter far questo bisogna usare l'odiatissimo cronometro. Il quale non si adopera solamente per pretendere di più, lo si adopera anche per pretendere meno di quanto uno sarebbe indotto ad esigere in base alle apparenze, e a quei metodi di estimazione approssimativa e grossolana che per taluni sono una nostalgia inguaribile.

Poi nel retribuire i lavoratori, o diamo la stessa paga a tutti quanti, tanto a chi fa molto come a chi fa poco, oppure vogliamo retribuire ciascuno almeno in parziale proporzione a quello che dà, e allora bisogna istituire delle misure per determinare una produzione normale e trovare un salario corrispondente a questa produzione. Necessità che si presenterebbe anche con l'abolizione del cottimo accompagnata da una partecipazione agli utili.

Il vero interesse dei lavoratori non consiste nell'abolizione della misura del lavoro ma nel sorvegliare la maniera con cui si applicano le regole di misura. La misura deve intanto essere esente da ogni sospetto di parzialità. Perciò dovrebbe essere affidata ad un istituto di carattere pubblico, ed obbedire a norme accuratamente elaborate, col sussidio della medicina del lavoro, la cui esperienza dovrebbe già essere in grado di fornire importanti elementi di correzione ai rilievi cronometrici. Il criterio corporativo fondamentale in questa misura è quello che conduce a determinare una produzione normale, raggiungibile, s' intende, senza logorío precoce dell'organismo. Obiettività di rilievi, studio scientifico della fatica, condizioni di ambienti, variabilità di queste condizioni, sono tutti fattori di cui dovrebbe tenersi conto in giusta misura, alla quale gli operai, che sono i più interessati, dovrebbero poter recare il contributo del loro parere, non dimenticando tuttavia che il salario con o senza cottimo, è fondamentalmente in rapporto a quello che producono.

Ammesso che tutti i produttori debbano intanto guadagnare quanto loro occorre per le normali esigenze di vita (bisogna però essere molto modesti in queste esigenze), e detratta una quota di interes-

si per il capitale, quello che resta del prodotto deve ripartirsi in proporzioni del contributo che ognuno reca alla produzione. Se si produce poco c'è anche poco da ripartire, e perciò non si può pretendere un salario alto con una produzione bassa.

Respingendo in blocco il sistema Bedaux senza mirare ad un mezzo con cui stabilire la produzione che devono fare gli operai, pur avendo la facoltà di discutere col datore di lavoro le condizioni dei salari incentivi, seguiteranno a brancolare nell'incertezza di infinite mutevoli situazioni particolari, in cui gli accordi risulteranno da un gioco di tira e molla al posto del quale c'è di meglio da mettere.

Le precedenti considerazioni pongono in rilievo alcuni problemi la cui soluzione è la premessa necessaria per la determinazione del salario corporativo. L'organo più idoneo a risolvere questi problemi è la corporazione. Le corporazioni ci sono. Bisogna ora che ognuna di esse si attrezzi, anche e soprattutto burocraticamente, a studiare e risolvere questi problemi secondo le esigenze del proprio ambito. Esse non potranno mai operare efficacemente nel campo della disciplina produttiva fino a che rimarranno inceppate da questo peso morto di un antagonismo sempre latente fra datori di lavoro e prestatori d'opera, tenuto vivo dal timore che questi hanno di non ricevere abbastanza nella ripartizione del prodotto. La corporazione intervenga. Faccia luce sulla situazione vera delle aziende e stabilisca, in base a ciò che riscontra, cosa può andare in salario senza che la vita delle aziende rimanga compromessa.

Il salario corporativo risulterà dalla fissazione della parte minima, corrispondente alle normali esigenze di vita, dalla misura del lavoro che permetta di stabilire la produzione normale, e dall'intervento della corporazione che dissipi ogni ragione di diffidenza. Il punto essenziale è quest'ultimo.

BERNARDO GIOVENALE

CORSIVO N. 171

Invidiamo quell'inventore (il cui nome non è registrato sulle enciclopedie) che trovò il sistema per via del battifuoco e della pietra focaia di suscitare la scintilla, e quindi il fuoco a portata di mano. Di conseguenza disprezziamo l'inventore dello spegnitoio, e discendenti diretti e indiretti fino all'ultima generazione.

I 50 MILIONI ALLA CINEMATOGRAFIA

Si pone il quesito: Anno XIII E. F.; una attività commerciale produce un esodo annuale di molte diecine, anzi di circa un centinaio di milioni. Si ritiene indispensabile, ai fini della protezione della ricchezza nazionale, studiare il modo di frenare questo esodo o almeno di compensarlo con scambi corrispondenti?

Ci sembra che la risposta sia ovvia.

Lo schema di provvedimento a favore dell'industria cinematografica nazionale presentato e approvato dall'ultimo Consiglio dei Ministri, offre una nuova prova del grande interesse che il Regime ha per questo importante settore di attività e al tempo stesso della fiducia delle Gerarchie in un prossimo brillante avvenire di questa arte-industria.

Si tratta di un provvedimento finanziario: non riteniamo dunque fuori luogo considerarlo sotto il punto di vista degli effetti, specialmente di carattere economico, che si attendono dalla sua applicazione. Sembra anzi che il problema debba essere esaminato sotto un duplice aspetto: quello dell'incitamento e dello sviluppo dell'attività produttiva, e quello — certamente non meno importante ai fini dell'economia nazionale — dell'adeguamento dell'industria e del commercio del cinema ai nuovi indirizzi della politica economica fascista.

Lo Stato, nel provvedimento in parola, ha voluto sostituire il credito privato, che sinora si era mostrato piuttosto restio agli investimenti cinematografici, e specialmente a quelli destinati a sorreggere quelle nuove energie sulle quali soltanto può fondarsi una certezza di rinnovamento.

Non molto tempo fa, e precisamente su queste stesse colonne, era stata auspicata la creazione di una Banca della Cinematografia sul tipo della *Reichsfilmbank* tedesca: il Governo Fascista ha fatto assai di più e di meglio, perchè si è deciso a concedere anticipazioni alla produzione senza garanzie effettive, senza interessi e consentendo una forma di rimborso a condizioni quanto mai facili e favorevoli.

Il mondo cinematografico italiano deve dimostrare coi fatti di saper apprezzare la nuova grande prova di fiducia che gli è stata data.

Quante industrie in Italia vorrebbero poter godere oggi di un simile trattamento di favore!

Ci rifiutiamo energicamente di credere che qualche interessato possa pensare che i dieci milioni annui concessi come anticipazione alla produzione debbano considerarsi come dati a fondo perduto. A questo proposito abbiamo sentito fare un ragionamento che ci persuade poco. In fin dei conti — si dice — anche se lo Stato ci rimettesse i dieci milioni annui, farebbe sempre un buon affare perchè, colle attuali restrizioni sulle importazioni dall'estero, l'esercizio verrebbe a trovarsi in una situazione assai precaria, se non addirittura disastrosa, con conseguente diminuzione della pingue tassa erariale. Il provvedimento approvato dal Consiglio dei Ministri stimolando la produzione nazionale, tende a ridare equilibrio all'esercizio e per conseguenza anche a mantenere elevato l'introito devoluto alle casse dello Stato. Poco male, dunque, se per mantenere elevato il gettito della tassa erariale, lo Stato ci rimette i dieci milioni annui: sarà sempre meglio che perdere tutto l'introito della tassa.

Non è difficile confutare, con argomenti molto robusti, un modo di ragionare che ci limitiamo a definire specioso. In primo luogo non è detto che migliorando la qualità dei film importati ma diminuendone il numero, il gettito della tassa (che dipende direttamente dalla frequenza degli spettatori) debba necessariamente decrescere in misura considerevole. La questione può essere discussa.

Ma anche prescindendo da questa considerazione, noi riteniamo non esservi motivo che lo Stato perda la sua aliquota data come anticipazione — e non come contributo o premio — soprattutto perchè, prima di decidere in merito alla concessione, organi competenti avranno il dovere di giudicare della bontà dei soggetti, della serietà di mezzi e di organizzazione del produttore, e della sua solvibilità. Si voleva una Banca: perchè dunque allo Stato non debbono essere consentite, almeno in parte, quelle garanzie cui nessun istituto di credito intenderebbe rinunziare?

Non basta. Se l'esito commerciale di un film sovvenzionato dovesse essere così sfavorevole da non assicurare il reintegro dell'aliquota anticipata, reintegro che viene fatto sulla base degli incassi, ciò significherebbe che questi incassi sono stati così esigui da arrecare allo Stato un duplice danno: mancato reintegro dell'anticipazione e mancato gettito della tassa erariale. Da quanto esposto deriva la ne-

Walter Gropius - A destra: progetto per la sede del "Chicago Tribune" (1923)

cessità imprescindibile di una grande oculatezza nel concedere l'anticipazione se non si vuole che lo Stato corra il rischio di sacrificare somme ingenti di pubblico denaro senza ottenere alcun benefico effetto.

Bisogna poi anche tener presente che, tanto nell'interesse del rinnovamento della produzione quanto in quello dell'Erario, sarà sopratutto la produzione media quella che dovrà esser aiutata, a preferenza della produzione di grande mole e quindi di costo molto elevato. Infatti se un film costa tre milioni, di cui uno è stato anticipato dallo Stato, il totale ricupero dell'esborso sarà assai più aleatorio che non per una produzione di minor costo, tenuti sopratutto presenti i non troppo elevati limiti di rendimento del mercato.

In un momento della vita nazionale nel quale più che mai le questioni economiche dominano tutte le altre, sarebbe imperdonabile leggerezza consentire che vengano distolte dalle casse dello Stato somme, sia pure non ingentissime, senza aver la certezza di raggiungere lo scopo per cui tali somme sono state erogate.

C'è però un altro punto sul quale è bene richiamare l'attenzione non solo del mondo cinematografico ma anche delle autorità preposte alla sorveglianza della vita economica del Paese. Intendiamo parlare dell'*adeguamento dell'attività industriale e commerciale della cinematografia alle direttive generali così saldamente ed energicamente imposte in materia di importazione e di scambi internazionali.* Nessuno, crediamo, ha intenzione di boicottare per partito preso i film stranieri; occorre però che anche il commercio d'importazione dei film esteri si adatti, alle speciali condizioni del mercato valutario attuale. Non è necessario citare statistiche più o meno esatte e complete: basta gettare uno sguardo generico all'attività cinematografica italiana per rendersi conto del gravame che essa rappresenta annualmente per la bilancia statale. Ogni anno vengono importate in Italia circa 300 pellicole straniere che costituiscono un esodo di valuta non inferiore a 45-50 milioni di lire. Questo esodo si manifesta sotto forma di acquisto di licenze, di partecipazioni percentuali, di dividendi a società italiane con forti interessi stranieri. E' assai difficile poter fare uno studio esatto su tale movimento valutario, perchè gli elementi sono quanto mai vaghi e inafferrabili; tuttavia abbiamo certezza che la nostra valutazione pecca per deficienza e non per eccesso.

Non sarà tuttavia inutile fare in proposito qualche precisazione.

Nell'importazione dei film si seguono, generalmente parlando, due sistemi. Nel primo si hanno degli importatori — casuali o rappresentanti di case produttrici estere — che acquistano contro pagamento di una somma da computarsi e da versarsi, con modalità che possono anche differire di molto da caso a caso. Si tratta però sempre di un vero e proprio acquisto di merce estera il cui valore unitario può variare da un minimo di 30-40.000 lire a un massimo che può anche avvicinarsi alle 300.000 lire. La determinazione delle somme uscite dal Regno per effetto di tali acquisti non può offrire, in questi casi, difficoltà eccessive, grazie sopratutto ai severi controlli che sorvegliano i pagamenti all'estero.

L'altro sistema d'importazione è quello seguito dalle grandi case produttrici (specie americane) che hanno in Italia società filiali rappresentanti. In questo caso il controllo dell'esodo valutario è assai più difficile perchè richiederebbe un'accurata verifica del movimento dei fondi e delle diverse partite di giro. Contabilmente l'unica rimessa all'estero per l'importazione è quella che si riferisce alla copia lavanda o al negativo. Ad ogni modo l'esodo effettivo è sempre imponente, dato il numero e la qualità dei film trattati da queste case. Non si tratta più delle poche decine di migliaia di lire pagate dall'importatore per l'acquisto della licenza, ma di uno sfruttamento in grande stile, perfettamente organizzato del mercato nazionale e che pompa ricchezza nazionale per riversarla all'estero attraverso una complessa serie di operazioni bancarie.

Sappiamo che non mancano coloro che affermano — certamente in buona fede — che il film è una merce speciale, che ha valore artistico, politico, sociale, educativo, ecc. ecc. e che, pertanto, non può essere trattato alla stregua delle altre merci. D'accordo: una macchina, una materia prima, una merce normale importata servono quasi sempre a dare al Paese lavoro o servizi nella massima parte dei casi indispensabili. Possiamo dire che la funzione dei film che attualmente ci vengono importati dall'estero sia tale da porli sullo stesso piano utilitario delle altre merci normalmente importate? Non citiamo esempi, troppo noti. Una disparità di trattamento tra film e altre merci potrebbe dunque anche essere giustificata: ma in qual senso?

L'unica contropartita attiva immediata, che rappresenta d'altra parte un'attività di bilancio interno e non di bilancia commerciale, è costituita dal provento doganale della voce *pellicole per cinematografia, impressionate.* Ma al *deficit* valutario dovuto all'importazione dei film stranieri occorre poi aggiungere altre uscite, non tutte di lieve entità. Nel 1934 vennero importati in Italia oltre 5.000 chilogrammi di pellicola cinematografica vergine, corrispondenti a circa 7.200.000 metri (un metro di film pesa circa gr. 6,9) e di valore non inferiore a 9 milioni di lire. A queste cifre occorre aggiungere il valore degli apparecchi da ripresa ottica, importati per lo più dalla Francia e dall'America; quello delle apparecchiature per registrazione sonora, importate dall'America, dalla Germania, dall'Inghilterra e dalla Cecoslovacchia; quello delle ottiche da presa, importate specialmente dalla Germania, dalla Francia e dall'Inghilterra; quello dei prodotti fotochimici, importati per lo più dalla Germania e quello dei materiali accessori, come tavoli di montaggio, stampatrici e sviluppatrici automatiche, ecc., provenienti in massima parte dalla Francia e dalla Germania. Nè si supponga che si tratti di materiali di esiguo valore: il costo di una macchina da presa completa non è inferiore alle 70.-80.000 lire; un tavolo per montaggio sonoro non vale meno di 20.000 lire; una sviluppatrice automatica può costare dalle 260 alle 280.000 lire; un'apparecchiatura per la registrazione sonora può variare da 100.000 a parecchie centinaia di migliaia di lire secondo i casi e la complessità dell'impianto. Nè bisogna trascurare le somme che annualmente vanno all'estero per acquisti di brevetti, pagamento di *royalties* e simili.

E, dal momento che siamo su questo argomento, non dimentichiamo le somme che tuttora si pagano, purtroppo, per tecnici, registi, attori stranieri che vengono a produrre in Italia per conto di case italiane, e, infine quei capitali italiani che si vanno ad investire in partecipazioni a produzione straniera: se è vero che queste somme vengono in parte spese in Italia, non è men vero che un'aliquota non indifferente emigra di là dalle frontiere.

Ripetiamo che è difficilissimo calcolare con approssimazione sufficiente l'aggravio effettivo che la cinematografia rappresenta per la bilancia commerciale italiana. I dati doganali sono assolutamente insufficienti, specialmente per la voce più im-

portante e cioè per le pellicole impressionate. Infatti la tassa doganale colpisce il metro di pellicola impressionata indipendentemente dal suo valore commerciale sì che essa può essere in certi casi eccessiva (film documentari, educativi, scientifici, ecc.) in certi casi inadeguata, come ad esempio per i film di alto valore artistico. In ogni caso si può senz'altro affermare che il passivo complessivo annuale del bilancio statale per effetto dell'importazione cinematografica non è molto lontano dai cento milioni.

Quale contropartita attiva si può opporre a questo enorme passivo?

Dal punto di vista valutario la contropartita è minima, perchè pochissimi sono i film italiani che oggi vengono sfruttati all'estero e ancora pochi i materiali di costruzione nazionale che trovano piazzamento rimunerativo oltre frontiera (qualche proiettore e qualche tipo speciale di macchine da presa).

Dal punto di vista erariale, escluse le tasse accessorie, di lieve entità, si ha il gettito della tassa sugli spettacoli e l'introito delle dogane.

La tassa erariale dà in verità un introito imponente; essa però dev'essere intesa, almeno in parte, come un complemento dell'insufficiente tassazione doganale della pellicola impressionata. Una tariffa *ad valorem* sul valore effettivo commerciale di una copia lavanda o di un negativo non essendo sempre praticamente applicabile, dati gli svariati sistemi di cessione dei film stranieri al mercato italiano, non è ingiusto che l'Erario trovi il modo di rivalersi diversamente dell'ingente valore attuale della merce che non fu potuta colpire equamente all'atto del passaggio della frontiera.

L'introito doganale, tanto sulla pellicola impressionata quanto su quella vergine, è esiguo e va calcolato sul quantitativo importato (454.00 metri impressionati nel 1934, contro 655.000 nel 1933 e 734 mila nel 1932; 12.400 kg. di film vergine nel 1934, contro 74.500 nel 1933 e 50.500 nel 1932).

Assai più esigui sono gli incassi dovuti all'applicazione della tassa doganale sugli altri materiali, trattandosi di merce ricca, di peso relativamente basso e colpita da tariffe non troppo elevate.

Ma di questo si potrà parlare più dettagliatamente un'altra volta.

Scopo di queste considerazioni è quello di porre in evidenza un fatto incontestabile: che l'attività cinematografica attuale, considerata tanto sotto l'aspetto artistico quanto sotto quello tecnico, grava in modo assai considerevole sulla nostra bilancia commerciale. Ora le attuali direttive finanziarie del Governo Fascista sono ben note in tale materia: di qui la necessità assoluta ed urgente che anche l'economia e il commercio del cinema si vadano adeguando alle impellenti esigenze valutarie nazionali. Anche la cinematografia deve orientarsi verso gli scambi bilanciati, così come si stanno orientando tanti altri settori della nostra economia nei quali si producono o si elaborano prodotti certo non meno importanti delle pellicole ai fini della vita nazionale. Questo nuovo orientamento che il Governo Fascista persegue con fermezza assoluta, ha costato in molti casi sacrifici non esigui e lavoro non disprezzabile, ma fu sempre seguito con perfetta disciplina e comprensione delle imprescindibili necessità che lo hanno imposto. Nel campo cinematografico non si tratta di modificare impianti già esistenti, o di mutare il ritmo di rifornimenti o di restringere il volume delle materie prime importate sostituendole con altre di provenienza nazionale, operazioni queste ben gravi per le industrie attrezzate. Si tratta di fare, finalmente, e di far bene, e di imporre il nostro prodotto oltre frontiera così come a poco a poco impongono il loro parecchi altri paesi, anche minori. Impossibilità non esistono; ma se esistessero bisognerebbe considerare l'importazione dei film esteri alla stregua di molte altre importazioni di prodotti non necessari, se non addirittura di lusso e per i quali l'interesse valutario ha sopraffatto — come era logico — l'interesse commerciale interno.

Anche la cinematografia italiana deve mettersi al passo coll'attuale indirizzo economico nazionale, preparando attivamente il terreno ai suoi scambi bilanciati.

ERNESTO CAUDA

CORSIVO N. 172

Un giorno sommai:

architettura culturalistica +
letteratura frammentistica +
pittura accademica +
cinema melodrammatico +
teatro storico +
giornalismo solito +

Tirai la somma.

Mi venne: = Recondite armonie.

C. B.

PRINCIPI PER L'ABITAZIONE COLLETTIVA RAZIONALE

Queste didascalie chiariscono le tavole a pagine 11, 15 *e* 19, *riproducenti l'allestimento didattico che Xanti Shawinsky ha preparato per la mostra della casa collettiva di Walter Gropius, tenutasi in Berlino nel* 1931.

COSA OCCORRE AL CITTADINO DI UNA GRANDE METROPOLI IN FATTO DI ABITAZIONE (foto 1 e 2).

L'occhio ha bisogno di luce (distanza), il naso (i polmoni) ha bisogno di aria, l'orecchio di quiete, il corpo di movimento, di sole, luce, calore; di spazio per dormire, lavarsi, prendere bagni, cucinare, mangiare, lavorare, ricrearsi, riposarsi. Tutto ciò, calcolato sulle misure del corpo umano e le funzioni vitali dell'uomo, forma la premessa per la creazione della pianta di una abitazione.

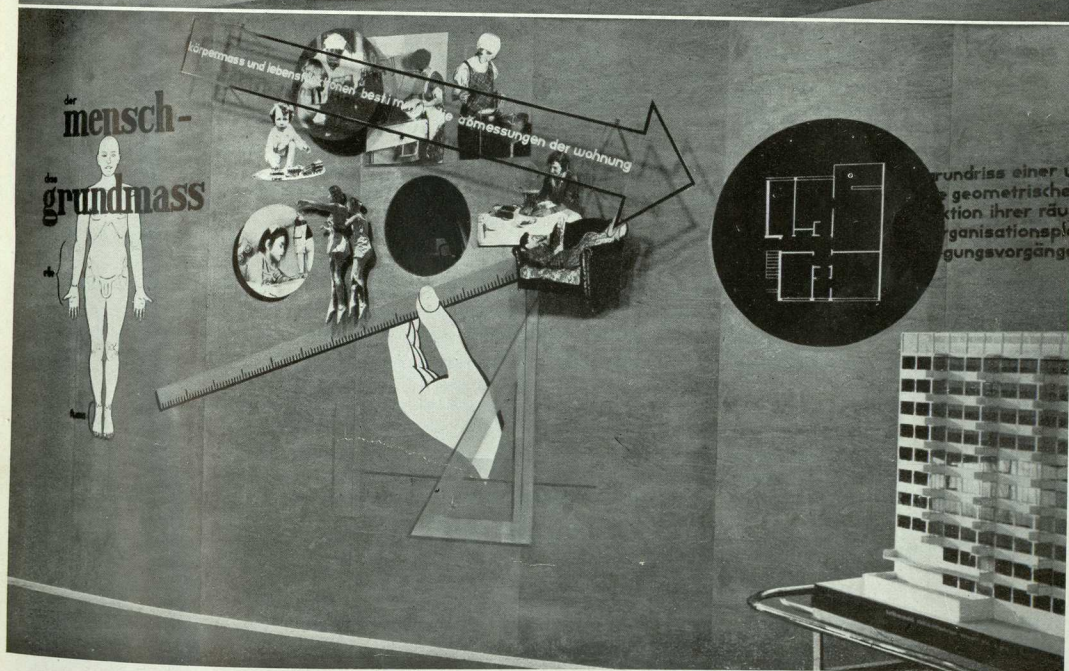
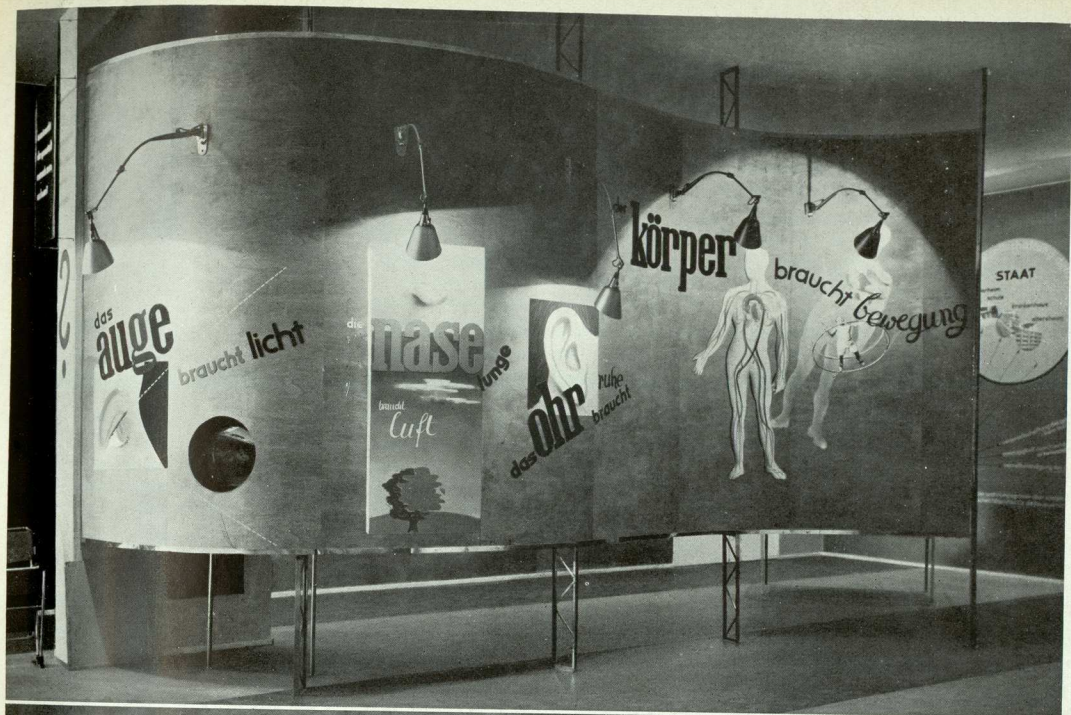
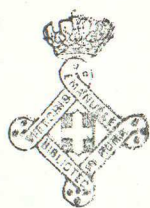
COME ABITA IL CITTADINO DELLA METROPOLI? (foto 3).

La casa d'affitto, che di per sè non è nociva alla salute: è, anzi, razionale, s'è acquistata cattiva fama per la sua impostazione sbagliata. L'oceano di pietra, nemico della natura, sottrae ai suoi abitanti luce, aria, sole e verde, perchè la sua disposizione urbanistica è arbitraria e sbagliata.

COME POTREBBE INVECE ABITARE IL CITTADINO DELLA METROPOLI? (foto 5 e 6).

In una città verde invece che in un oceano di pietra; in case d'abitazione di 10 e 12 piani che, più delle solite case di 3 o 4 piani, danno molta luce, aria, sole, isolamento e tranquillità, che consentono grandi spazi liberi e verdi, per i giuochi e la ricreazione; in modo che la vita in mezzo alla natura verde diventi un avvenimento giornaliero e non soltanto domenicale. Solo la grande casa a molti piani può rendere più facile la vita dei propri inquilini con impianti centrali per riscaldamento, acqua calda, lavanderia, ascensori, aspirapolveri, frigoriferi, aereazione meccanica, cucine centrali, refettori, ambienti per riunione, sport, divertimento e lettura, bagni, asili infantili. La grande casa moderna, ben organizzata, con servizio centrale, non è un male necessario ma una forma d'abitazione metropolitana sana e rispondente al nostro tempo.

SOSTITUZIONE DEL «SALOTTO» (tavola a pagina 25).

I salotti una volta erano il luogo per lo scambio di novità. Il detto dei fratelli Goncourt: «il giornale ha ammazzato i «salotti», diventa sempre più vero. Il «salotto» ha perso il suo significato. I nostri bisogni di riposo e stimolo, non possono più essere soddisfatti sotto l'etichetta sociale del «salotto» antiquato. Noi abbiamo bisogno di convegni socievoli in ambienti che offrano altre possibilità di conversazione libera quali dava il «salotto» convenzionale; che sviluppino una forma nuova, più leggera, del contatto umano e che favoriscano atmosfera elastica e vitalità spirituale.

Esposizione delle case collettive di Walter Gropius, Berlino 1931. Allestimento di Xanti Schawinsky (foto 1 - 2)

RAZIONALIZZAZIONE NELLA ECONOMIA EDILE

Siamo lieti di pubblicare, anche se alcuni già noti nell'ambiente dei tecnici specializzati, un complesso di scritti e di opere del nostro amico Walter Gropius, il quale ben presto ritornerà in Italia per tenere una serie di conferenze a Milano e a Roma.

La parola « razionalizzazione » deriva dal latino « ratio », « calcolo » oppure, in senso figurato « ragione ». Essa significa perciò azione ragionata. I sistemi della razionalizzazione sono stati molto usati dopo la guerra nelle economie nazionali, ma oggi in tutto il mondo civilizzato la razionalizzazione acquista una forma destinata ad agire sulla vita dei popoli come sulla vita più particolare del singolo individuo. Al di sopra infatti della esecuzione economica di una impresa si eleva l'idea concentrante che, nel mezzo della società, l'attività del singolo e dei gruppi diventi solo in un certo senso più elevato « razionale » se questa azione economica va a beneficio di tutta la collettività e non del singolo solamente. In questo senso il movimento di razionalizzazione è nuovo e promuove la trasformazione della mentalità di tutti a favore di un tutto collettivo, al di sopra degli interessi del singolo individuo. Siccome una tale trasformazione di idee può essere compiuta soltanto gradatamente, è ben comprensibile che il concetto della razionalizzazione venga per il momento scambiato da molti col concetto di rendimento cioè di una più grande economia che avvantaggi non la totalità ma bensì i singoli o le singole imprese. La scienza ci aiuta a rendere sempre più tangibili le sue questioni che meno parrebbero razionali per farne una base per il benessere umano. Il razionalismo non riguarda solo le cose materialmente tangibili ma anche la soddisfazione del sentimento umano. L'economia con tutta la sua importanza non può essere mai scopo a se stessa ma bensì solo un mezzo per raggiungere lo scopo. Ogni razionalizzazione perciò ha solo un senso se agisce per rendere la vita più ricca e se non disprezza le elementari necessità biologiche e morali.

Queste premesse sono la base anche per ogni singola parte della razionalizzazione. Nel campo dell'edilizia, dato che essa comprende in sè tanti mestieri, non si sono ancora sviluppati metodi di costruzione moderni che in altri campi sono già stati adottati. La conoscenza di ciò richiede un contemporaneo attacco concentrico di tutti gli interessati e da tutte le parti per arrivare alla razionalizzazione. Anche in altri paesi il ritmo dello sviluppo dell'arte edile a causa della vastità del campo che essa abbraccia, è assai ritardato in confronto ad altri settori dell'economia. Un diagramma americano dimostra esattamente questa situazione ed esso corrisponde press'a poco alle nostre condizioni. Queste cifre dimostrano che, malgrado l'aumento delle spese di sussistenza, certi prodotti in conseguenza della razionalizzazione sono diminuiti mentre le spese di costruzione edile sono contemporaneamente aumentate; risulta quindi con chiarezza che il processo di razionalizzazione nell'edilizia non si è ancora realizzato. Il convincimento della necessità di arrivare a questo fine è penetrato nella conoscenza della massa del popolo. Per raggiungerlo occorre un procedere concentrico ed unito delle autorità, dei finanziatori, delle imprese, degli architetti, degli ingegneri e dei produttori; perchè la più grande difficoltà per arrivare alla razionalizzazione nell'edilizia sta nel raccogliere in un solo movimento tutte le singole aspirazioni razionabili; il lavoro preliminare intellettuale, cioè la delimitazione dei compiti deve precedere tutti i lavori particolari.

Quale è dunque il fine della ricerca? Prima di tutto la raccolta e la valorizzazione di quello che c'è, cioè un compito di sistemazione e di ordine; ma oltre ad esso va la ricerca creativa che è diretta all'avvenire. Essa deve indicare la direzione futura di tutto il lavoro dell'edilizia. Qui non serve un procedimento meccanico, ma gli iniziatori di questo lavoro di ricerca devono studiare in prima linea le premesse biologiche, cioè dedurre le funzioni fondamentali e generali della vita dalla realtà biologica, della gens umana; seguirà lo studio delle funzioni particolari della razza, della nazione, del clima e dell'individuo. Da queste premesse risulta la forma della unità « casa » e poi la riunione dell'elemento « casa » nella « città ». Debbono essere subordinate a queste basi biologiche e sociali quelle economiche, e non viceversa, altrimenti ne soffre il benessere del popolo. Sarebbe un'errore credere che il fine della razionalizzazione avesse solo lo scopo di migliorare soltanto economicamente la produzione edile esistente, senza tener conto dell'elemento sociale.

WALTER GROPIUS

CASE D'ABITAZIONE A MOLTI PIANI TRA IL VERDE

Assai discordi sono le opinioni circa la forma di alloggio; rispondono nelle loro origini alla vecchia antitesi tra città e campagna. All'uomo necessitano i contrasti per incitamento e ricreazione. Lo sviluppo progressivo della civiltà elimina i più aspri contrasti e porta le conquiste della città fuori nella campagna mentre riporta il fascino della natura nella metropoli. La nostalgia dell'alloggio è quindi alla sua origine di natura psicologica e può determinare per contraccolpo delle lotte appassionate come quelle che abbiamo visto contro i casermoni d'abitazione. Le conseguenze disastrose di una attività edile non regolata nella città hanno portato la reazione sana alla tendenza « ritorno alla natura » e alla lotta delle autorità e di personalità private per un alloggio del popolo in case unifamiliari con giardino. La colpa dell'esistenza di quartieri d'abitazione insalubri, di casermoni d'abitazione senza la necessaria distanza, non è da cercarsi nella forma stessa dell'abitazione, nella casa multipiana, ma nella miopía dei regolamenti che permisero che nella costruzione di abitazioni popolari fosse lasciata mano libera alla speculazione senza scrupoli, senza che vi fossero state sufficienti garanzie d'ordine sociale.

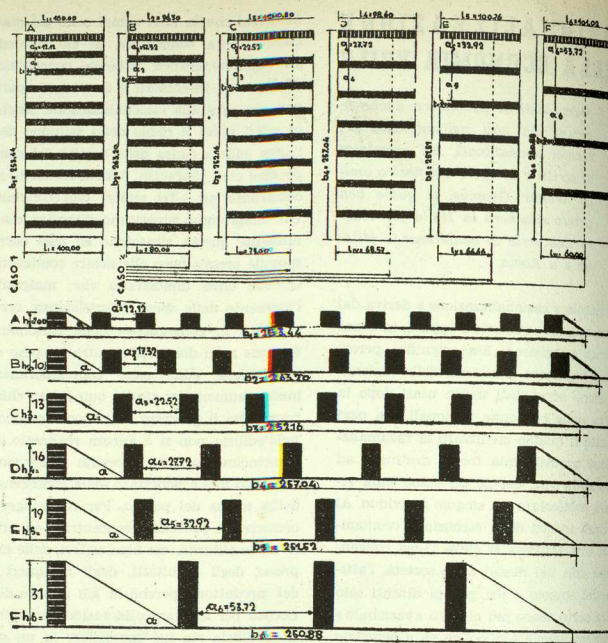
Il carattere speciale dell'urbanesimo che concentra molte persone attorno a un piccolo nucleo cittadino, esige vie brevi cioè sfruttamento verticale delle vie per accorciare le distanze orizzontali. La forma d'abitazione della casa bassa (ad un piano solo) contrasta alla tendenza principale della città. E' possibile immaginarsi uno sviluppo razionale della città se tutti gli abitanti abitassero in una casa propria con giardino? Io credo di no. Le esperienze economiche e la trasformazione del concetto che hanno numerosi ceti del popolo della vita e dell'abitazione, non ammettono dubbio che la campagna a favore della casa propria ci ha condotto a confusioni. Allo stato di fatto l'idea di alloggiare la maggioranza del popolo in case proprie è certamente una utopia economica. « Esigenze troppo esagerate che impediscono che quanto è economicamente raggiungibile sia goduto da un possibilmente gran numero di concittadini, riescono ad essere dirette contro il popolo » (prof. Friedberger).

E' questa finalità veramente giusta? La casa unifamiliare con giardino dedotta

dalla vita in campagna, è essa veramente la soluzione ideale sotto ogni punto di vista per la popolazione dei centri industriali che hanno nostalgia per la natura? Dà veramente soltanto questa forma d'abitazione la sicurezza di abitanti fisicamente e psichicamente ben sviluppati?

Decisiva per la scelta della forma d'abitazione del cittadino è l'efficacia massima raggiungibile dell'abitazione. Questa dipende dalle sue preferenze, dalla sua professione e dal suo portafoglio.

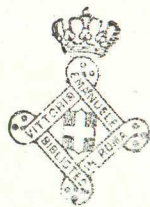
Per una grande parte della popolazione la casa propria è antieconomica perchè essa come abitazione minima è inefficace e di costosa manutenzione. Il vantaggio della immediata vicinanza alla terra viene compensato dallo svantaggio della strada troppo lunga fino al posto del lavoro, colle lunghe vie per le scuole e di difficoltà per le provviste. L'aggravio per le spese di trasporto e di viaggio è alto e le spese accessorie della casa unifamiliare come nettezza pubblica, spazzatura, fognatura, consumo di acqua, riparazioni, ecc. non devono essere trascurate. Bisogna paragonare non soltanto il costo della costruzione di una abitazione ma anche le spese della sua manutenzione. Se la pratica della costruzione dell'abitazione, considerando i fattori antieconomici, dimostra, che grandi parti della popolazione non possono essere collocati in case unifamiliari una ben organizzata casa multipiana moderna non deve essere considerata come un male necessario ma essere studiata con ogni cura come una forma di abitazione del nostro tempo. I cattivi esempi degli attuali casermoni d'abitazione non ci debbono impedire di riprendere nuovamente questo problema. Sono già stati fatti notevoli progressi nella costruzione di case d'affitto, ma essi si riferivano sempre solamente alla vecchia forma del blocco d'abitazione a 3 o 4 piani i cui svantaggi in confronto alla casa unifamiliare sono evidenti. L'idea di costruire case d'affitto da 10 a 12 piani invece, è stata ancora poco discussa, probabilmente perchè il pubblico sotto essa intende gli orrori di una minacciante «americanizzazione» e colla parola «grattacielo» esso collega strade buie, abitazioni senza luce nei piani inferiori e mancanza di vegetazione.

La casa moltipiana progettata con responsabilità, con ampie distanze in mezzo a larghe zone verdi, farebbe sparire tutti questi pregiudizi. Nella casa multipiana, fermo restante lo sfruttamento dell'area (quindi senza perdita economi-

Costruzione a strisce - Confronto di 6 casi di file di edifici di altezza differente 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 10 piani
Pianta e sezioni: Caso I⁰, *condizioni: terreno eguale, insolazione eguale, angolo di incidenza fra le case* α=30 *risultato: il numero dei letti cresce col numero dei piani.* Caso II⁰, *condizioni: uguale insolazione, angolo di incidenza della luce* α=30, *risultato: uguale numero di letti col crescere del numero dei piani la grandezza del terreno diminuisce*

ca) aumenta di conseguenza la possibilità di insolazione delle facciate per la distanza aumentata fra le case in confronto alla loro altezza. Anzichè su corridoi verdi di venti metri (come nella casa di affitto di tre o quattro piani) le finestre della casa multipiana danno su zone verdi alberate larghe cento metri che rinfrescano l'aria e offrono campi da giuoco per i bambini.

Qui la natura può penetrare nella metropoli e se anche tutti i tetti diventano giardini (il che non è stato fatto quasi in nessun posto) il cittadino potrebbe riconquistare anche lassù in alto la terra che è stata perduta colla costruzione della casa. Per la bellissima vista dai piani superiori e per la maggior tranquillità delle abitazioni in conseguenza della maggior distanza dai rumori stradali e dalle case vicine, la casa multipiana è di gran lunga migliore della casa d'affitto abituale.

Inoltre però la casa multipiana può evitare al singolo inquilino una gran parte dei lavori domestici faticosi e lunghi mediante impianti centrali in una forma molto più economica di quanto non lo possa fare la casa ad un piano solo: impianto di acqua calda, ascensori, lavanderia, ecc. Sale di ritrovo comuni e impianti sportivi e asili infantili si possono realizzare molto più facilmente nella casa multipiana perchè le spese possono essere distribuite a un gran numero di famiglie — spese che hanno lo scopo di trasformare il tempo guadagnato in quello che è il più importante «realizzo massimo della vita». Impianti comuni significano quindi non una nuova meccanizzazione dell'individuo ma la liberazione della vita dalla zavorra superflua onde permetterle uno sviluppo più ricco e meno ostacolato. Lo stretto collegamento tra abitazione e campi sportivi, piscine, zone verdi, bagni di sole, ambienti di ritrovo e biblioteche è naturalmente importantissima perchè esso permette la desiderata amplificazione della abitazione. Oggi non basta più eliminare dalla pianta il salotto e la cosidetta sala di ricevimento di un tempo che fu, ma deve essere trovata la nuova soluzione per le relazioni sociali delle famiglie cittadine. La generazione odierna sente il bisogno di dare alla vi- pianti di riscaldamento centrale, impianta sociale un'altra base, e le sue necessità (che nei turbini dei nostri giorni sono

Esposizione delle case collettive di Walter Gropius, Berlino 1931. Allestimento di Xanti Schawinsky (foto 3 - 4)

così diverse da quelle delle generazioni precedenti) richiedono una forma serena ed anticonvenzionale di ritrovi sociali in ambienti che diano nuove possibilità di conversazioni più sciolte che facilitano i contatti spirituali e favoriscono nella loro atmosfera, la vitalità dello spirito.

La casa dell'abitazione del futuro che offre tutte queste possibilità non ricorderà più in nessun particolare l'angusto casermone d'abitazione del passato. Essa riunisce un massimo relativo di luce, aria, tranquillità d'abitazione e flora con un minimo di strade di traffico e di spese di manutenzione.

La metropoli deve diventare positiva. Essa ha bisogno dello stimolo, della propria e specifica forma di abitazione che corrisponde al suo organismo vitale. Le case basse non possono essere il solo rimedio: la conseguenza logica sarebbe lo scioglimento e la negazione della città, e non scioglimento ma alleggerimento e fine!

Credo quindi che nel futuro si progetteranno ugualmente case a un piano solo e case multipiane e che si abbandonerà sempre di più la costruzione di case di affitto a tre o quattro piani. La casa unifamiliare offre tutti i vantaggi della comunicazione diretta col giardino della maggior separazione e della gioia alla proprietà. La casa d'abitazione multipiana invece offre vaste zone verdi ed aumentato conforto di abitazione con spese molto minori.

L'opinione pubblica finora ha richiesto insistentemente la costruzione di case unifamiliari che alla maggior parte degli uomini appare quale possibilità più seducente a sfuggire dalla marea di pietra della metropoli. Essa dovrebbe nello stesso modo lottare per la costruzione di case multipiane (la cui costruzione finora è resa quasi impossibile per i regolamenti pubblici), che renderà possibile ad un numero molto maggiore di persone il godimento della natura perchè non impegna sopra la misura raggiungibile i mezzi limitati del singolo.

W. G.

Costruzione a strisce - Confronto di 6 casi di file di edifici di altezza differente 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 10 piani. Piante e sezioni: Caso III°, *condizioni: terreno uguale, uguale numero di letti – risultato: col crescere del numero dei piani, l'angolo d'incidenza della luce diminuisce e l'insolazione migliora.*

COLONIE D'ABITAZIONE

Il problema della costruzione delle colonie d'abitazione come complessi chiusi ed organizzati in se stesse, ha occupato ripetutamente l'opinione pubblica. I progetti dello scrivente riguardano una soluzione urbanistica per una colonia d'abitazione di circa 20.000 persone su due diverse aree al sud di Berlino.

Il compito fondamentale dei progetti consiste nella disposizione geometrica dell'organismo della città a condizione che l'approvvigionamento degli abitanti con viveri, luce, calore, vestiario, ecc. sia fatto su una base di economia collettiva della colonia stessa. Il progetto potrebbe essere valido invariato — eccetto lo spostamento di diversi costruzioni — anche se l'amministrazione della città dovesse essere fatta nel modo usuale rinunciando ad una organizzazione collettiva.

Il lavoro preparatorio più importante era quello di sezionare le funzioni dell'abitazione da quelle del traffico; dunque da una parte, nella disposizione delle aree, zone di abitazione, zone di scuole e di giuoco, zone di isolamento e di ricreazione, zone degli affari, dall'altra parte, la disposizione delle diverse vie di traffico (rapido, transito, traffico per le scuole e negozi).

Le condizioni fondamentali per il progetto completo di una città di abitazione sono: luce, aria, sole, tranquillità nelle abitazioni, limitazione nella densità della popolazione, distanze brevi per evitare perdita di tempo, piante razionali e comode, apparenza armonica.

Luce, aria e sole. L'orientamento di blocchi relativamente più favorevole per luce ed insolazione può essere la costruzione in file in direzione nord-sud se le file sono abbastanza distanti. La costruzione in file in confronto della costruzione in blocchi chiusi ha il vantaggio incontestabile che, la posizione, per riguardo all'insolazione, può essere sfruttata ugualmente per tutte le abitazioni, l'aereazione delle file non è impedita da blocchi di testa e non ci sono più abitazioni ad angoli mal arieggiabili.

Tranquillità nell'abitazione. La costruzione in file permette di lasciar passare le vie del traffico perpendicolari, alle teste dei blocchi d'abitazione, di aprire i blocchi soltanto alle strade pedonabili, misura che non è soltanto favorevole riguardo le spese delle costruzioni delle strade e d'impianto stradale, ma assicura per gli abitanti la tranquillità tenendo lontano la polvere, chiasso e il puzzo dei motori dei veicoli. Il traffico interno (traffico dei negozi) della colonia fu organizzato in questo modo cioè in direzione ovest-est alle teste dei blocchi. Inoltre furono progettate striscie di verde fra le teste e le strade carreggiabili per dare una zona

d'isolamento contro il chiasso ai blocchi di abitazione più vicini alle strade stesse; in parte queste zone verdi sono state adoperate come giardini isolati per case di una sola famiglia. Lo sbocco dalle strade camionabili nelle vie carreggiabili d'abitazione che corrono da ovest ad est fu evitato per allontanare dalla colonia disturbi alla tranquillità. Esse sboccano in un solo punto in una strada di transito e collegamento che corre ad una distanza sufficiente alla periferia della colonia parallelamente alla metropolitana rapida e sbocca direttamente nelle strade camionabili.

Siccome gli impianti industriali e gli altri impianti che danno luogo a rumori, come pure le scuole e le zone di giuoco delle scuole, sono isolati, la più grande tranquillità è assicurata per le zone d'abitazione.

Limitazione e densità della popolazione. I maggiori pericoli dei quartieri malsani della città hanno origine nello sfruttamento dei terreni. I regolamenti edilizi dei decenni passati dimostrano un miglioramento progressivo delle prescrizioni contro questo male fondamentale nella costruzione di abitazioni. Le autorità hanno il dovere di limitare lo sfruttamento commerciale dei terreni adatti per abitazioni in modo tale che la salute del popolo possa prosperare. L'architetto che progetta una colonia nella sua totalità deve considerare le esigenze commerciali — che sono date dal prezzo per il terreno e per le strade necessarie per le tubazioni, come pure dalle spese per superare difficoltà insite nell'area e le esigenze di spazio che l'igiene e la necessità di isolamento richiedono.

Lo sfruttamento dell'area basato solamente sul calcolo e portato al massimo limite regolamentare può condurre a difetti pericolosi del progetto che, in seguito, una volta superata la prima fase di esecuzione portano senz'altro con sè conseguenze economiche. Quello che conta è la somma totale delle pigioni, calcolata dal costo dell'area, della lottizzazione, degli impianti stradali e della rete di fognatura, ecc., del costo delle costruzioni e del finanziamento. Se nei quartieri periferici i terreni sono ancora a buon mercato in modo che il loro prezzo non influisce troppo sulle pigioni, è indispensabile spaziare i quartieri d'abitazione con maggiori distanze dei blocchi e interpolazione di zone verdi per creare quartieri di abitazione sani che possono soddisfare alla lunga alle esigenze vitali. W. G.

DEL DISEGNO

Io non lo so, se sia stata fatta mai una storia del disegno come genere d'arte a sè, o possa farsi. E mi pare che l'origine spirituale dell'arte pittorica sia dal colore e non dal disegno: imponendosi il disegno non altro che come confine necessario delle masse di colore la cui vita appariva quale primo incentivo alla immaginazione.

Certo presso i nostri antichi i disegni nascono generalmente come appunti per il quadro: appunti e prove della parte meno imperativa, cioè il detto limite necessario: mentre il gioco dei colori, come più urgente e già esatto nella fantasia, non ha necessità d'essere appuntato o saggiato. Insomma in tutta la storia della pittura il disegno non si emancipa dal colore se non per inferiori ragioni pedagogiche, ma acquista esistenza propria solo assai tardi, e non così totalmente da generare tutta un'arte fornita di una sua propria storia.

Oggi credo che il carattere del nostro tempo abbia a spingere verso un'arte del disegno concepito come genere per se stante, tale da assorbire tutte le esigenze di un forte creatore. La storia della pittura — che come ogni storia rappresenta un precesso degenerativo — è lo sviluppo d'una passione sempre più rotta e disordinata verso la moltitudine e velocità dei colori. Ma poichè oggi in tutte le arti avvertiamo con grande raccapriccio d'essere arrivati allo sfasciamento estremo, e tutte cercano di crearsi una condizione di nudità e di ricominciamento (il solo mezzo di non morire è ricominciare dal niente), potrebbe darsi che per qualche tempo i veri ricreatori della pittura non abbiano a far altro che disegnare, e sforzarsi di avere nel disegno non più soltanto un elemento limitare ed equilibrante, ma un mezzo perfettamente atto a esaurire tutta la necessità costruttiva e poetica. Ne nascerà una produzione stranamente somigliante a quella dei compositori che oltre cinque secoli fa creavano la polifonia per voci sole, raggiungendo sùbito una perfezione, compiutezza, solidezza e varietà, delle quali poi la musica orchestrale sempre più pazza di colore non è stata altro che una travolgente degenerazione. M. BONTEMPELLI

(RISTAMPE)

Ecco le altre due note del «Gruppo 7», che abbiamo annunciato in «Quadrante 23».

III.

Allo scopo unico, come abbiamo detto, di «illuminare compiutamente il momento architettonico attuale», dopo aver visto quali siano «i risultati veramente assoluti e significativi raggiunti all'estero», ci sembra ora opportuno ricercare le ragioni che hanno impedito in Italia lo sviluppo, parallelo a quello delle altre nazioni, di uno spirito architettonico veramente moderno. Un'incertezza più apparente forse, che giustificata da reali difficoltà, dalla quale ad ogni modo non sarebbe difficile liberarsi, domina ancora da noi l'architettura.

Le cause di tale fatto sono facilmente individuabili: una delle più gravi, delle più determinanti, è certo l'*impreparazione* degli architetti nostri ad accostarsi ai problemi tecnici con giusti intendimenti estetici, in modo da far scaturire dalle loro opere una *estetica tecnica,* consona ai tempi nuovi; e la colpa prima di questa impreparazione risale indubbiamente alla *scuola.*

L'argomento delle scuole d'arte tocca problemi di una tale complessività e vastità, che altro spazio ci vorrebbe a trattarlo; tanto più nel caso particolarmente difficile di quelle *d'architettura,* scuole che dovrebbero fondere arte e scienza in una dosatura estremamente ardua a stabilirsi. Inoltre, non potendo estendere le esperienze da noi fatte a tutte quante le scuole d'architettura, è sottinteso che, nel limitarci come facciamo, a segnalare alcuni errori d'indirizzo, ammettiamo che vi possano essere scuole nelle quali questi non si commettono, ed auguriamo, ad ogni modo, che presto tutte siano tali, che di errori, in esse, non se ne commettano più.

Sta di fatto però, che alcune, così come sono, così come funzionano, appaiono oggi un anacronismo. Oggi che tutto è così rinnovato, certi metodi di studio, tanto lontani dalle necessità dei problemi attuali, e sopratutto certa *imposizione dogmatica* di *schemi fissi* (perchè consacrati da una falsa consuetudine o confermati da esempi che sarebbe preferibile dimenticare), producono una penosa sensazione di cecità. Quale dovrebbe infatti essere lo scopo supremo delle scuole d'architet-

Esposizione delle case collettive di Walter Gropius, Berlino 1931. Allestimento di Xanti Schawinsky (foto 5 - 6)

tura, se non quello di agguerire il giovane alla sua professione? Ma i risultati sono così agli antipodi, che non c'è, crediamo, esempio di giovane architetto, che non si sia trovato, non solo impreparato di fronte ai problemi pratici, fenomeno spiegabile, ma *disorientato*, perduto, dinanzi al problema ben altrimenti grave della sua personalità artistica, che la scuola non aveva formata ma *disgregata*.

Dati questi metodi di studio, è evidente con quale difficoltà l'architetto possa liberarsi dalle troppo negative influenze subìte, e affrontare serenamente il problema architettonico odierno. Naturalmente, non si vuol dire con ciò, che l'insegnamento debba fin dall'origine, basarsi sui principii di una estetica tecnica: sarebbe assurdo. Ma neppure tuttavia è ammissibile l'andamento così poco parallelo e simultaneo, anzi la *separazione* dei due insegnamenti *inscindibili*, l'artistico e il pratico-scientifico, che quasi dovunque, se non addirittura si contrastano, si oppongono, provocando quel deplorevole disorientamento cui accennavamo.

D'altronde, non solo crediamo opportuna una solida base di tradizione classica allo studio dell'architettura, ma anzi preferibile che, nei primi anni di insegnamento, sia assai più assoluta ed esclusiva. *Illuminata* però, e tale da essere veramente *base* e non intralcio al giovane, e che gli esempi proposti siano nell'ordine del Partenone, e non in quello del monumento a Vittorio Emanuele. Dopo questi primi solidi studi e dopo aver sorretto lo studente nel passaggio così arduo dal lavoro di copia a quello di composizione (non si può credere quanto sia desolante lo stato del giovane che, insufficientemente preparato, deve per la prima volta *creare*, e si trova abbandonato, senza che alcuno gli indichi la via), una ben diversa libertà sarebbe invece da concedere: cioè, pure ammettendo che i lavori di scuola abbiano da rappresentare in parte studi di stile, dovrebbero essere riconosciuti una volta per sempre, due punti capitali:

che gli stili, non solo, *non* sono rappresentati dai venti o trenta volumi che la scuola possiede, ma che molte delle loro caratteristiche più vive stanno *appunto* e *precisamente* in quegli elementi che i manuali classificano come eccezionali in essi;

che uno studio di stile, per essere proficuo, deve essere *interpretazione dello spirito* di un'epoca, *non* studio delle forme di alcuni architetti.

Si confronti questa larga valutazione con le strettissime vedute che ostacolano nelle scuole le individualità dei giovani. Solo così, alla fine dei suoi studi, ma *ancora nella scuola*, il giovane potrebbe logicamente cimentarsi in un tentativo di *creazione libera*, che rispecchiasse le necessità e le caratteristiche del nostro tempo. E solo così, si eviterebbe un errore ancora tanto diffuso fra gli architetti, e del quale le scuole appunto sono colpevoli: la noncuranza e lo sprezzo per le costruzioni industriali, classificate molto a torto come materia non degna d'essere accostata dall'artista.

Altro e non meno grave ostacolo è l'*incomprensione* del pubblico: la massa segue con ritmo ritardatario il proprio tempo, e questo è sempre in *anticipo* su di essa; l'inerzia che la domina, la spinge a soffermarsi troppo a lungo in un tardivo *sopra-godimento* delle conquiste faticosamente raggiunte. Da questa inerzia spirituale, consegue l'odio per ogni novità o per ogni cosa che di novità abbia l'apparenza, e che tale stato d'inerzia verrebbe a turbare.

Esiste poi, tutta una mentalità borghese di concezione d'arte e di vita, che impedisce di vedere, persino di sospettare l'esistenza di uno spirito nuovo: caratteristica di tale mentalità è il desiderio di una falsa e pomposa ricchezza all'interno e all'esterno delle abitazioni. E' da notare come si sia perduto fino il senso della casa, che dev'essere, ed è sempre stata nei grandi periodi d'arte, costruzione semplice e rispecchiante attraverso la sua veste esterna lo spirito di necessità da cui è nata; mentre oggi si adoperano per essa elementi monumentali, presi dai palazzi delle epoche passate (che oltre a tutto mal si adattano alle costruzioni a sei o sette piani ora in uso), coi risultati di falsa e inadatta monumentalità, che si possono vedere continuamente; così, il pubblico ha perduto di vista il problema pratico della logica e dell'igiene nell'abitazione moderna, e questo ha anche contribuito (l'ambiente influisce sull'individuo), a togliergli la possibilità di valutare chiaramente l'opera d'arte.

A una parte della critica poi, a molta parte degli scrittori d'arte, ad un passato che, *solo* perchè troppo spesso malinteso e svisato, ci pesa come cappa di piombo e impedisce ogni visione precisa dei problemi d'arte contemporanei, è imputabile la creazione e la diffusione di molti *pregiudizi*, i quali, trasmessi al pubblico, sono ritornati ad influenzare la critica stessa che li aveva originati, e sono entrati a far parte degli assiomi fondamentali che stanno a base delle correnti del pensiero e della coltura d'oggi.

Tante sono le voci sorte in difesa della tradizione, e tante le polemiche che pro o contro di essa si sono avute, che vien fatto di chiedersi se, in fondo, non si sia troppo spesso *equivocato* su questa parola, o se ne sia perduto di vista il *vero significato*. Se è possibile illudersi di essere moderni nelle altre arti (di appartenere cioè al proprio tempo), adoperando forme del passato, costruire dell'architettura con forme pure del passato, oggi che il cemento armato impone inevitabilmente le sue forme logiche, è un'illusione che non può essere neppure discussa.

La grande lezione del nostro passato continua ad essere *fraintesa*. La maschera della tradizione serve a nascondere ogni insincerità: e di una grande insincerità è materiata molta parte della moderna architettura da noi.

Si continua così *a nascondere* metodicamente lo scheletro in cemento armato degli edifici, con applicazioni più o meno disordinate degli stili antichi. Rotto ogni rapporto con la struttura generale, le facciate diventano organismi *a* sè, ripieghi decorativi, paramenti insinceri. E questa sarebbe la tradizione? Il fatto che fino ad oggi si sia voluto adoperare il passato (dovremmo dire, nella più gran parte dei casi, *straziarlo*), non è per nulla una maggior prova di ammirazione di quella che possiamo dare poi. Il nostro amore per una tradizione che non vogliamo toccare, è disinteressato, e per questo appunto più puro e più alto.

Altro malinteso: una falsa interpretazione dello spirito nazionale, ha fatto classificare come tipicamente *nostre*, e quindi da usarsi all'interno del paese, ma più specialmente ancora per rappresentare l'arte italiana all'estero, un certo numero di forme *d'effetto sicuro*, scelte quasi sempre fra le più banali e più sciatte raccolte nei manuali stilistici, o sanzionate dalle consuetudini della superficialità accademica. Al di là di queste classificazioni stava naturalmente l'*antinazionalismo*, l'*imitazione straniera*. Ora, se alla parola « tradizione » si vuol dare questo significato, si pensi che il costringere le forme accademiche dell'architettura, le meno nobili e le più abusate, a rappresentare esclusivamente il nostro paese (e queste forme diventano per l'estero contrassegno d'*ita-*

lianità), equivale a volerlo arrestare in quel suo continuo progredire nelle conquiste dello spirito, che gli ha sempre dato il primo posto e quasi *un'investitura* a dettare le forme della *vera* arte.

Parte di questi pregiudizi, ancora assai recentemente assoluti, sembra fortunatamente tendere a trasformarsi, o, meglio, a scomparire; un ambiente più comprensivo dei bisogni dei tempi nuovi, più coraggioso dinanzi alla necessità di abbandonare alcuni schemi, anche se temporaneamente furono utili, si è andato maturando. Così, la recente esperienza neoclassica (una delle più notevoli sorte a combattere molti pregiudizi e molte passate consuetudini, ma pur sempre esperienza, e, come tale, *temporanea*), comincia a declinare; è sintomatico come i più notevoli scrittori del '900, che ne furono in un certo senso i creatori, l'abbiano abbandonata.

A tale proposito, ci sia lecito chiarire un punto: come sempre avviene, il primo articolo del «gruppo: 7», che sembrò (e lo era, ma solo in parte), un programma, diede luogo a molte interpretazioni arbitrarie dei nostri concetti. Ci fu chi volle prendere la poca fiducia che mostravano nelle possibilità di evoluzione del movimento neo-classico in architettura, come un attacco condotto particolarmente in odio a tale scuola: ora, noi siamo rispettosissimi di ogni tendenza, ma ci riserviamo il diritto di non seguirla e di dichiarare per quali ragioni non crediamo sia da seguire. Il movimento neoclassico pur nelle sue varie estrinsecazioni in questo o in quel ramo dell'arte, forma un tutto unico; di conseguenza, vedendo riconosciuto e *attestato* dai più autorevoli critici, in questi giorni (citiamo i giornali «Il Secolo», «L'Ambrosiano», «La Fiera Letteraria»), a proposito della piccola, ma importante esposizione di quindici pittori del '900, il completo *abbandono* del neo-classicismo in pittura, abbiamo avuto la soddisfazione di constatare che tale evoluzione corrisponde *parallelamente* a quella che sostenemmo necessaria ed imminente in architettura.

Sempre a proposito di neo-classicismo, ci fu chi osservò che le opere (non recenti) di alcuni componenti del gruppo, si richiamavano proprio a quella tendenza neo-classica, che il gruppo stesso considera sorpassata. A questa obbiezione *prevista*, si era *già* risposto nel primo articolo, dove è detto, a proposito dei nostri predecessori: «...li abbiamo anche *in parte seguiti*, ma ora non più». Non abbiamo mai declinato il debito di riconoscenza, anzi l'abbiamo più volte attestato in questi stessi scritti, e non vorremmo davvero nascondere o negare un'evoluzione. Anzi osserviamo che *appunto* e *precisamente* l'avere *sperimentata* una data tendenza, conferisce sopratutto il diritto di abbandonarla, riconosciutane l'inutilità.

Poichè siamo sull'argomento degli appunti fatti alla tesi del gruppo, e delle varie interpretazioni che le furono date, ci sembra interessante accennare ad una recensione apparsa in proposito sul giornale «La Stampa», anche perchè questa ci permette di rilevare alcuni di quegli atteggiamenti tipici dell'opinione pubblica, dei quali parlavamo più indietro.

Sorvoliamo sulla facile accusa che ci vien fatta (prevista anche essa), di «corbusianismo»: abbiamo già sufficientemente chiarita nei due precedenti articoli, quale sia la nostra posizione di fronte a Le Corbusier, quanto e *che cosa* gli debba, indipendentemente da ogni imitazione, *tutta* la nuova architettura in Europa, perchè sia il caso di ritornarvi. Così pure, lasciamo passare la qualifica di «eroismo inutile», data alla nostra teoria della temporanea rinuncia all'individualismo, qualifica che l'autore della recensione vorrà riconoscere gratuita, e, se non altro, prematura.

Insomma, vogliamo tralasciare gli appunti fatti più direttamente al gruppo, per rilevare solo una dichiarazione, che riguarda l'arte in genere, e, nel nostro caso, *l'architettura in particolare*: dichiarazione proprio stupefacente che illumina tutta una maniera di pensare, che credevamo e speravamo scomparsa in Italia e che tanto danno ha portato al nostro paese nei giudizi dati dall'estero. Dunque, nella recensione è detto: «*L'opera di bellezza non ha da servire a nulla*»; di conseguenza, o l'architettura non è opera di bellezza, o altrimenti deve essere inutile. Vale a dire, se una casa o un palazzo, per esempio, servono per abitarvi, e sono costruiti con tale scopo, non potrebbero, secondo l'autore dell'articolo, *in nessun caso* entrare nelle categorie d'arte. Ma se, pur mancando di quella distribuzione razionale di ogni parte che, risolvendo tutte le necessità, li rende adatti al loro scopo, sono rivestiti di forme d'arte (del tutto insincere, poichè in tal caso non corrispondono *a nulla*), allora costituirebbero opera di bellezza. Fino a questo punto è svisato il concetto di arichettura, di quell'architettura, che sin dalle sue origini preistoriche, è nata innanzi tutto per *servire l'uomo!* I dannosi risultati di simili teorie approssimative e dilettantistiche, sono così evidenti che ci sembra non sia neppure necessario commentarli; ci limitiamo a deplorare che in Italia possano ancora avere corso.

Infine, un'ultima cosa desidereremmo chiarire: se ci fu chi, sin dall'origine prima, diede al nostro movimento quel plauso sincero che, siccome dimostra la comprensione *vera* del nostro tentativo, è la più grande ricompensa di ogni sforzo (citiamo il giornale «Il Tevere»), ci fu anche chi, interpretando male il nostro concetto, ci lodò di intenzioni non nostre. Si credette cioè da alcuni, che noi ponessimo la pregiudiziale di una vasta cultura in ogni campo dell'arte, come condizione assoluta per il perfetto architetto; e tale supposta condizione era approvata. Ora, non si tratta affatto di questo: non è poi così difficile farsi una cultura, e il possederla, non muterebbe *per nulla* la *sensibilità* di un architetto il quale, prima, di sensibilità e di cultura fosse privo. La questione è altra: dicevamo, e tuttora sosteniamo, che la porta *necessariamente* l'architetto a sentire come la nuova architettura, non solo, sia intimamente collegata con tutte le altre forme di una nuova arte, ma *domani* questo grande gioco d'influenze, di echi e di riflessi, che, attraverso la scultura e la pittura, va dalle lettere alla musica; che l'architetto dovrebbe dare il *tono fondamentale* a questa nuova geometria, che partecipa tanto dello spirito meccanico, quanto di quello greco (forse, i due sono la stessa cosa, e si chiamano «spirito nuovo»); che occorre arrivare a questo, e che non è facile.

Come si vede, la cultura è tutt'altra cosa.

IV.

Attraverso questo breve ciclo di articoli (1), che ha voluto essere più che altro, l'esposizione di alcune idee e delle ragioni da cui nacque il nostro movimento, sarà senza dubbio apparso chiaramente, come la *certezza* che esista uno «Spirito Nuovo», posta quale necessaria base e incentivo di ricerche nel nostro primo scritto, richiamata nel secondo a proposito di quegli «elementi assoluti» della nuova architettura, che appunto ne confermano l'esistenza, riaffermata a conclusione del terzo, costituisca la grande forza e la grande spinta delle generazioni giovani che in tutta l'Europa ormai ne

riconoscono, sotto i varî aspetti, l'essenza unica.

Tuttavia, se ci limitiamo ad osservarne i risultati nelle arti figurative, è evidente come l'architettura si trovi, rispetto alle altre arti, in posizione assai privilegiata. Infatti, la pittura e la scultura, pur distinguendosi fortunatamente, rispetto ai periodi immediatamente precedenti, per una generale sicurezza di gusto, possono lasciare il dubbio che il loro rinnovamento sia in parte voluto, artificioso, e di conseguenza, in un certo senso, fittizio: il primitivismo monumentale dei picassiani, il mistero ellenizzante dei metafisici, il «realismo magico» degli ultimi tedeschi, la troppo grande innocenza dei falsi «doganieri», la semplificazione arcaica di certa scultura, malgrado alcune indiscutibili e molto significative e rassicuranti, *analogie* fra loro (che appunto confermano il generale rinnovamento), non avendo d'altra parte una ragione assolutamente necessaria nè una sicura base logica alla loro nascita in quella forma piuttosto che in un'altra, possono creare il sospetto, che rappresentino piuttosto la moda di un momento, che la caratteristica di un periodo. E se questo nulla toglie (anzi!), al loro interesse attuale, può tuttavia lasciare incerti nel giudicare del loro valore assoluto.

Invece l'architettura, trovandosi da poco in possesso di un mezzo meraviglioso, il *cemento armato* (2), che veramente si può considerare *nuovo*, poichè l'uso che se ne è fatto finora, credendo necessario nascondere le sincerità del materiale sotto rivestimenti fittizi, e forzandolo entro schemi tipicamente stilistici, ha fatto sì che se ne ignorino ancora le straordinarie possibilità *estetiche* (tali, come abbiamo detto, da capovolgere alla sua stessa base la ricerca architettonica), ha in esso la ragione e la *necessità sicura* del suo rinnovamento.

La pietra ed il mattone hanno per tradizione secolare un'estetica loro, nata dalle possibilità costruttive e divenuta ormai *istintiva* in noi. Il significato dell'architettura antica, sta nello sforzo di vincere il valore di pesantezza del materiale, che lo farebbe tendere verso terra. Dal superamento di questa difficoltà statica, nasceva il ritmo: l'occhio era appagato da un elemento o da una composizione di elementi quando questo o questi apparivano, per forma e collocamento, avere raggiunto il perfetto riposo statico. E' chiaro, come dalla ricerca di esso, siano nate le proporzioni, gli oggetti, le dimensioni, tradizionali. Ora, questa scala di valori, col cemento armato perde ogni senso ed ogni ragione di essere: dalle sue nuove possibilità (enormi aggetti; grandi aperture e conseguente intervento del vetro, come *valore di superficie;* stratificazione orizzontale; pilastri sottili), esso deriva necessariamente una nuova estetica, completamente diversa dalla tradizionale, e lo scheletro generale della costruzione, la spartizione ritmica dei pieni e dei vuoti, assumono forme del tutto nuove.

E' comprensibile che alla maggioranza del pubblico, abituato all'estetica tradizionale, quella *nuova* del cemento armato sfugga completamente, e, peggio, sia da esso negata. Le persone di più larghe vedute, ammettono tutt'al più che il nuovo materiale si possa adoperare nella sua purezza costruttiva per i soli edifici di carattere industriale, e che, per questi, possa nascerne un'estetica speciale, non priva di valore d'arte, ma non estensibile alle altre forme dell'architettura. Altri, al massimo giungono fino ad ammettere un compromesso della razionalità costruttiva con qualche elemento rinnovato dall'arte passata. E sono questi i casi migliori; ma da tutti, o quasi, in Italia è negata al cemento armato la possibilità di arrivare a *valori monumentali.* Ora, nulla di più erroneo: se c'è materiale suscettibile di raggiungere una monumentalità classica, è *proprio* il cemento armato, ed esso la deriverà precisamente dal *razionalismo.*

Senza voler innalzare a importanza di esempio un edificio che rappresenta uno stadio ancora imperfetto e transitorio, è tuttavia certo che le officine della Fiat al Lingotto, uno dei pochi esempi di costruzione industriale italiana che abbia qualche valore architettonico, provano che dalla perfetta aderenza delle soluzioni alle necessità poste (in questo caso dall'audacia apparentemente paradossale di collocare sul tetto dell'edificio la grande pista curva, e dalla logica di tale partito), può nascere una forma plastica avente *valore di per sè stessa.* E' evidente che *su questa via, perfezionandosi attraverso la selezione, si può raggiungere la monumentalità.* Non diversamente, Roma, posto il problema dell'anfiteatro, creava per risolverlo, un organismo perfetto e vitale, qual'è il Colosseo che oggi costituisce per noi una forma plastica che ha valore monumentale assoluto e indipendente dallo scopo per cui fu creata.

Questo, per ciò che riguarda la composizione dei *volumi;* in quanto agli *elementi,* si è visto, come alcuni di essi, aventi valore assoluto, e analoghi quando non sono identici, in tutti i paesi, si siano già creati. Ma, naturalmente, siamo ancora al principio di tali ricerche: il cemento armato, mentre per un verso, pone alcuni legami fondamentali, che costituiscono per l'architettura che ne deriva, una delle maggiori ragioni di *certezza* (poichè non vi può essere arte se non vi siano vincoli e difficoltà da superare), offre d'altra parte, un magnifico vastissimo campo di *possibilità* sempre crescenti.

Di più, come dal lato *formale,* un'analogia negli elementi esili, diritti e sottili, nella semplicità dei piani, nel ritmo calmo dei vuoti e dei pieni, in cui l'alternanza delle ombre geometriche crea una composizione di spazi e di valori, rammenta i periodi di origine dell'architettura greca, così, dal lato del suo *sviluppo,* per essere al principio di un grandissimo avvenire, per non avere stabilito finora che una piccola parte delle sue caratteristiche, per aspettare dalla sua naturale evoluzione il raggiungimento di un'arte più piena, e per il fatto che questa rinascita vive in un movimento generale di rinascita, possiamo riconoscere appunto tutti i caratteri di un nuovo *periodo arcaico* nella storia dell'architettura (3).

Questo concetto di uno *spontaneo,* logico, necessario (perchè imposto da un insieme di condizioni) *ricorso arcaico,* potrà chiarire molti punti che, in un primo tempo, hanno dato luogo a interpretazioni errate: ci sembra utile riprenderlo qui, con valore di conclusione, e a conforto della nostra teoria sulla *rinuncia dell'individualismo.* Abbiamo già detto come noi consideriamo questa rinuncia una necessità sopratutto temporanea, allo scopo di arginare il pericolosissimo disordine di idee, di tendenze, di stili, che rende così incerte le condizioni dell'architettura italiana: insomma, in parte, con valore di cura. D'altronde, pur prevedendo che la teoria sarebbe stata attaccata, non avevamo creduto necessario, tanto la cosa ci pareva evidente, chiarire un punto, questo: per «rinuncia all'individualismo», non abbiamo mai inteso proporre l'assurdo che un architetto dovesse forzarsi a reprimere quelle *spontanee* caratteristiche che lo distinguerebbero da un altro: un livellamento di questo genere, non potrebbe portare nessun risultato utile, e di più, sarebbe insincero, quindi *in pieno contrasto* col nostro movimento. Al contrario, intendevamo e intendiamo dire, che il desiderio (anche se fondamental-

mente buono) di emergere, porta troppo sovente ad uno sforzo *artificioso* per distinguersi, distaccarsi, da tutti gli altri; che simili ambizioni di « farsi una maniera » sfociano quasi sempre in originalità di gusto incerto, in composizioni e caricature di elementi tradizionali (possibilmente poco noti o trasformati), che non mancano forse di spirito, ma mancano certo di solidità e serietà architettonica; insomma, che tutto ciò, è più che altro, dannoso *dilettantismo*, come certa eccessiva « abilità » è, più che altro un pericolo.

La « rinuncia all'individualismo », significa invece:

Non volere l'originalità ad ogni costo.

Contentarsi di produrre per la selezione futura.

Tendere in tutti i modi, con ogni sforzo, all'unificazione (4) *dello stile* (è questa la condizione *prima* per la nascita di un'architettura veramente italiana), *componendo possibilmente tutti con gli stessi elementi.*

Non temere di lavorare su una base che possa apparire arida, con mezzi che possono apparire esteticamente limitati.

Limitare anzi al massimo il numero di elementi di cui ci si serve e raffinarsi su questi, per portarli alla massima perfezione, alla purezza astratta del ritmo.

E' chiaro come a tale sistema, si ricolleghino i concetti di *costruzione in serie*, di creazione di quei « *tipi* » fondamentali, che sono destinati ad una selezione futura, nello stesso modo come quegli elementi fondamentali che abbiamo segnalati sono destinati a perfezionarsi di continuo nel futuro. Sappiamo che parlare di « costruzione in serie », sembra a molti abbassare il concetto di arte: si teme la monotonia, la povertà, la mancanza di fantasia, di valore creativo. Ma in primo luogo non è detto che la varietà costituisca bellezza; in secondo luogo, con pochissimi elementi, quali ne offre la costruzione in serie, non è per nulla escluso che si possano variare gli effetti; e infine e soprattutto, come si è già detto, *la semplicità non è povertà*, e confonderle equivale a dar prova di ben poca sottigliezza.

L'occhio non si è ancora abituato alla nuova estetica, alla sua pura grandiosità, alla sua bellezza serena. Ma a poco a poco, insensibile ma sicura, l'evoluzione si produrrà, i gusti si trasformeranno, sono forse già in trasformazione: e allora, come si riconosceranno possibilità monumentali e caratteri *nostri*, a edifici che ora si definiscono « di gusto straniero » non perchè imitino quelle architetture, ma semplicemente perchè si collegano ad una tendenza *razionalista* e anti-decorativa, che è invece di valore internazionale (5), così ci si accorgerà che, non da inutili ornati, ma dall'accostamento di *pochi* materiali e dalla loro *perfetta* lavorazione, risultano effetti della più grande ricchezza.

Si riconoscerà che mosaici, ori, marmi, non raggiunsero forse mai in fasto, il grado di estrema eleganza, di lusso raffinato che si può ottenere con la profonda lucentezza del cristallo, con la precisione di profili dei legni levigati, con le liscie superfici dei metalli lucidi. Si capirà allora che la ricchezza che ne proviene, non è minore, ma più segreta, e che, mirando alla *perfezione nel semplice*, è rappresentativa di un grado *altissimo* di civiltà.

Forse, quando questa comprensione si sarà estesa a tutti, potrà considerarsi chiuso il periodo arcaico di un'era nuova.

Milano, maggio 1927.

IL GRUPPO 7.

(1) Vedi « La Rassegna Italiana »: dicembre 1926, febbraio, marzo 1927.

(2) Per brevità, sotto la denominazione « cemento armato » intendiamo alludere anche al *ferro*, in tutti i nuovi modi costruttivi introdotti oggi dalla evoluzione della tecnica.

(3) Che la generale rinascita per opera dello spirito nuovo rappresenti un « ricorso arcaico », e che l'architettura trovi in esso la sua base più sicura, viene riconfermato da ogni parte: per il primo, si confrontino i recenti e così importanti studi di Nicola Berdiaeff; per la seconda, Le Corbusier, ad esempio, ci scrive a proposito del suo progetto per il concorso del « Palais des Nation », di essersi « efforcé de créer des formes susceptibles de *durer, non de passer* ». Ecco uno dei tanti segni che le ricerche architettoniche sono entrate in una fase di maggiore certezza, rispetto alle altre arti.

(4) Unificazione, *non* livellamento, come abbiamo già notato; attraverso l'unificazione le caratteristiche personali emergono lo stesso.

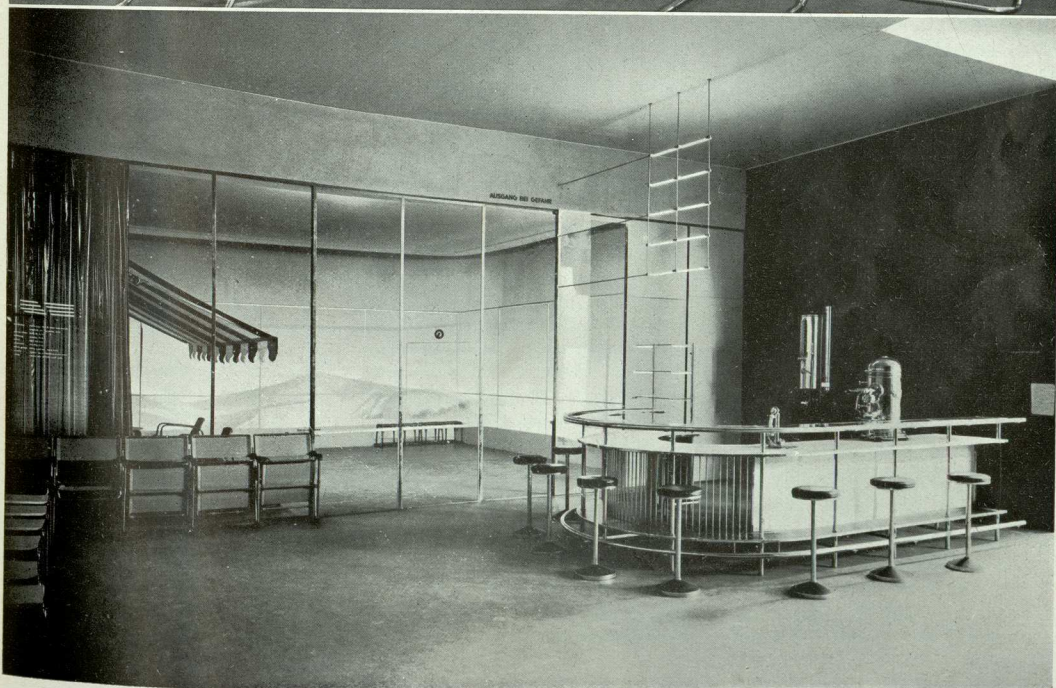
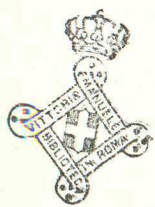
(5) Quando si tratti di un movimento prodotto da cause complesse e lontane, da necessità nuove e radicali, come questo rinnovamento dell'architettura, la precedenza di pochi anni nel rappresentarne alcune caratteristiche, se può essere ragione di orgoglio per il paese che per primo le esperimenta, non gli può tuttavia dare diritto di paternità su di esse. « Tendenza tedesca » non significa dunque, nulla, *in questo senso*, poichè essa porterebbe, pur essendo *identica* nella sua sostanza, un altro nome, se un altro paese fosse stato il primo a sperimentarla.

OTTOTTEO

Alfonso Gatto è stato proclamato littore della composizione narrativa. Ecco il bel racconto premiato:

Gustavo le mie prime parole con i denti, come una mela acerba. Mamma è ritta accanto al tavolo: la stanza aperta dall'inferriata del balcone le rende leggera la veste con i fiorellni rosei: le porte s'aprono alle sue spalle fino all'altro balcone che dà sui tetti: nella casa s'anima una vacanza insolita. Io, col giornaletto, tento di farmi ascoltare dalla massa e tiro la sua veste che cede alle mie piccole mani: aiuto l'aria tra balcone e balcone che lascia la mamma vestita solo del velo della culla, rosea tra i fiorellini del parato. Il suo capo a poco a poco cede e s'aoddormenta sulla spalla. Non posso svegliarla: chiamo Mario, il ragazzo che gioca sul tappeto: e stiamo a guardarla. C'è nell'aria solo il nostro respiro: sentiamo il desiderio di baciarci e d'imitare anche noi il sonno. Ci vogliamo bene: e guardiamo il giornaletto. Ottotteo: sillaba a sillaba legata e stretta tra i denti. La mamma dovrà spiegare: l'uomo vestito di rosso ha le scarpe con la suola di legno e vuol camminare in silenzio; perciò mostra una faccia da furbo. Ottotteo: vien voglia di fare una marcetta a passi uniti da balcone a balcone. Mamma appena s'è voltata, girando estaticamente gaia, come la pupa per le vesti; ci segue avanti ed indietro, col muover gli occhi in due tratti allo scadere del pendolo. Per la casa è pronto il campanello, la sdrucciolata per le scale. Mamma corre da divano a divano, china sulle mani strette al petto, ridente. Viene il babbo con la sorpresa: e tutti stiamo a guardarla. Io e Mario ci scambiamo la faccia, increduli, quasi dicendoci delle parole all'orecchio: la faccia cresce sui bavarini che mamma ci attacca al collo. Siamo pronti ed allineati; la casa è netta, da balcone a balcone, contenta d'esser dura.

Il tamburo si spiega così, con la stessa gioia di piantare un primo chiodo: i mazzuoli battuti con forza godono la resistenza della pelle tesa, con una sazietà in cui, bambino, trovavo i miei calcagni. La stanza aveva il suo pavimento, come io i piedi. Eravamo uniti in uno stesso dispetto per la mamma.

La mia testa tosata: mamma ci passa su le sue mani, e ne gode. Mi sento docile al suo braccio lungo il fianco, e gioco a credermi sempre più piccolo ed inton-

Esposizione delle case collettive di Walter Gropius, Berlino 1931: biblioteca e sala di lettura; sotto, caffè e sala di riunione sul tetto

tito; posso prendere il mio capo tra le mani e mostrarmelo.

Se corro alla finestra e mi chiamo, io mi rispondo da basso: e ne esce al piano la casetta in cui sale e scende un panierino. Gli alberelli sono appena caduti sulla terra, restano ancora obliqui: ed io ne sono strano, in ogni luogo agile: con un desiderio di arrampicarmi su me, di culminare in un bel grido.

Vieni: ed io mi corro incontro, m'interrogo ridendo: e, agli occhi che mi scoprono trafelato, son tanto saggio che mi sgrido facendomi burla.

La mamma vestita in sussiego s'innamora, contemplandosi nel suo riposo, ad immaginare figli intatti e beati. Una bambina con un bel nome che invocato per le stanze rende fresca e luminosa la casa: un maschietto imbronciato e sempre battuto per scherzo, ghiotto di se stesso e delle sue mani nella bocca. La mamma esce paffuta da un corpetto di pizzi, per darmi un tocco alla cravattina. Sono cresciuto nei panni.

A scuola sono allineato su tanti scanni: mi vedo dalla nuca, quasi salito dalle spalle su di me: e sono giudizioso, mogio a quei miei occhi che mi portano a correre fuori la finestra. Sono pronto ad essere attento, in piedi: e sempre dietro di me continuo ad alzarmi, ad incutermi a poco a poco l'ubbidienza. Leggo piano e lento: alla mia voce, ingrandita dalle orecchie, mi sorprendo in errore. Mi affollo dietro le mie spalle per leggere sullo stesso libro.

Aspettate un momento — dico: e con me solo voglio veder se m'inganno. Son proprio così: la mamma mi innalzava fra le braccia, ai miei occhi, quasi per salutare tutte le donne affacciate ai balconi, per ricevere buffettini sulla guancia.

Questo accorrermi intorno, su uno spiazzo, tutti i berretti cacciati nelle mani, farà uscire dalla porticina un uomo lungo con la barba: il dottor Romeo. Andai a Napoli col babbo e col dottor Romeo a trovar lo zio scultore. Zio stà facendo bambini molli di creta, li premeva sulla pancina per farli piangere. Il dottor Romeo, allora, si passava rapacemente la mano sulla testa, ne cavava fuori bei riccioli lunghi e si rendeva generoso con la barba nera. come se scialasse tra le sue braccia. Poi uscivano per la città ed accoglievano con compiacenza le donne grasse, lo attorniavano con un complimento: quelle lasciavano fare, sgonnellavano ridendo. Il dottor Romeo faceva largo alla sua bocca tra i peli, dividendoli con tutte le dita, quasi grattandosi, e scivolando con le mani fino al mento, in una sazietà da brividi. Allo zio Sà crescevano gli occhi per la meraviglia, aizzato dalle sue gambe: poi si trovava impacciato nel suo estro, come una camicia da notte. Il babbo era il più nostalgico; si risentiva nelle braccia delle donne con la sua nuca curva e malinconica; vi diventava scontroso, miope, con la bocca dolcemente sinuosa. Le donne provavano gusto a baciarlo.

In questi momenti ricordavo che, quando babbo e mamma facevano l'amore, proprio allora io ero nato, salendo sulle loro gambe ad ascoltare. I loro discorsi erano vòlti ad immaginarmi: con molta gioia io mi trovavo quasi uguale all'immagine che essi vagheggiavano. Il babbo, accarezzando il volto tondo e placido della mamma, mormorava le sue parole sempre più piano, fino a zittire: la loro bocca chiusa lentamente diveniva carnosa: a me sembrava di succhiare, imbronciandomi a quel silenzio. Dormivo con le mani schiuse: babbo e mamma erano docili della mia carne, in un agio infinito: dal balcone, una montagna molto lontana aveva una sua insenatura così tenera che sembrava dovesse accogliere me solo: vi dormivo atteggiato e compiuto, con la testa leggermente calata sul petto. Portato a braccia a braccia, dalla mamma, io le lasciavo la mia morbida curva nel seno: andando calmo verso il sonno, come ad un rischio di perdermi appena avessi riso, movendo trasalito le gambe. Sognavo che il babbo tirasse su di corsa la mamma per le scale, e che lei fosse ritrosa a squilli, poi tutta inebriata a cadere: dormendo pedalavo nell'aria, e, senza saperlo, con la bocca sorridente mi schernivo. Poi tutti e due aprivano il balcone, guardavano le stelle e si dimenticavano di me: sera per sera, salendo sulle ginocchia del babbo, ho imparato a nascere: gli altri mi trovarono già pronto. Perciò anche ora ogni mio pensiero non è che un ricordo.

Appena nato, il nonno ch'era cacciatore mi prese con una mano, guardandomi rannicchiato e caldo. Poi, per la gioia, e com'era abituato ad esprimersi lui, fece una scommessa con mio padre ch'io sarei cresciuto forte e manesco. In quel momento essi non pensavano che tutto dipendeva da me. Dormivo tra i cuscini alti: ogni tanto vedevo spuntare un volto inteso a spiarmi: inavvertitamente sentivo di prendere un aspetto gradito per tutti. Molti provavano gusti a farmi piangere, premendomi con un dito la fossetta al mento e poi ripetendo intorno il mio pianto: finchè ridevo e mostravo le gengive nude. Allora non resistevano più a prendermi e mi stringevano, rovesciando la testa indietro a ridere, come se fossi stato buffo. Io diventavo cattivo e tentavo, movendo le mani ancora inesperte nell'aria, di afferrare il loro volto i baffi, il naso che mi sfuggivano. Il nonno rideva del suo presagio e diceva a tutti: «guardate com'è malandrino»: con le braccia tese in avanti mi mostrava, cullandomi un po'. Rimaneva a gambe aperte in mezzo alla stanza, quasi accoccolato su di esse per meglio equilibrare il mio peso e per covarmi con i suoi occhi furbi, poi per ridere a tratti. Io vedevo quel suo volto immenso sul mio, gli occhi neri arrotondati nella gioia di sporgere dalle sopracciglia lunghe e riccie, il naso largo, i baffi spioventi sulla bocca tenera e rimuginata in fretta: quelle che a me piacevano erano le sue spalle, pesanti e tristi nella camicia di lana. Non era vero che tutto dipendesse da me. Se il sonno m'innalzava tanto che la mia testa dall'alto sbandava e, dalle sue mani stretta nel petto a reggermi, le mie braccia s'alzavano e rimanevano tese nello scatto, automaticamente piangevo: bastava che mi riportasse rincantucciato perch'io m'acquetassi in un bel muso sazio e ricercassi scontrosamente con la testa un posto nel suo petto. In tali momenti tutto avveniva fuori di me: v'erano intorno, nella stanza, le amiche della mamma che dicevano: «com'è bello, somiglia a suo nonno». Questo mi teneva di fronte a sè, reggendomi con le mani sotto le ascelle: la veste mi saliva al collo, ed era mia gioia poter muovere liberamente le gambe e mettere un piede in bocca al nonno che fingeva di mangiarlo.

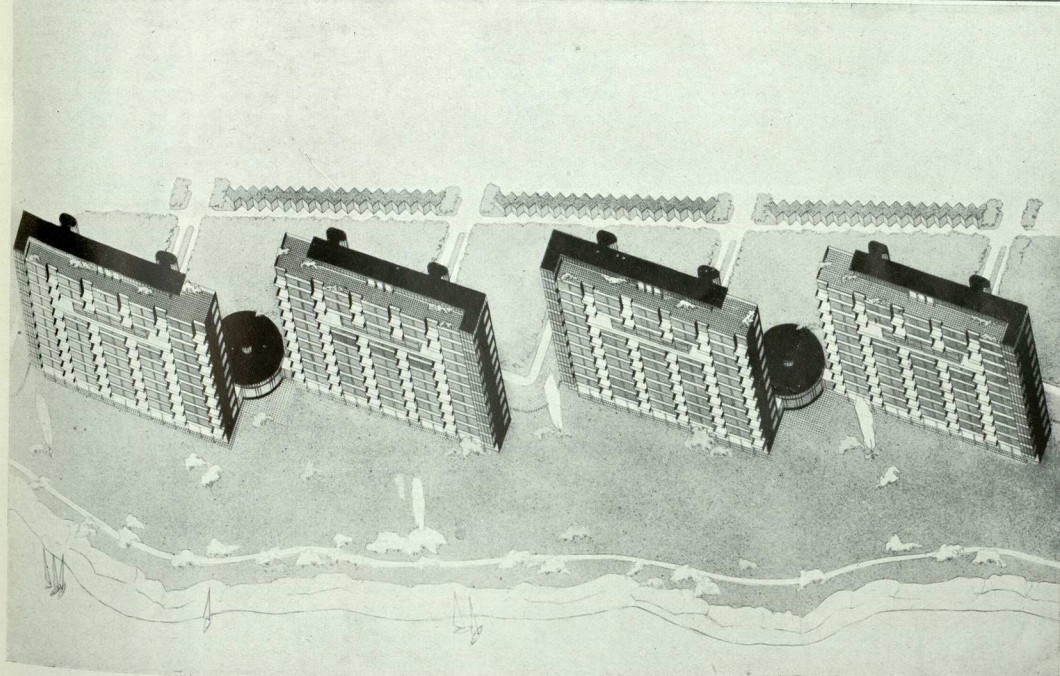
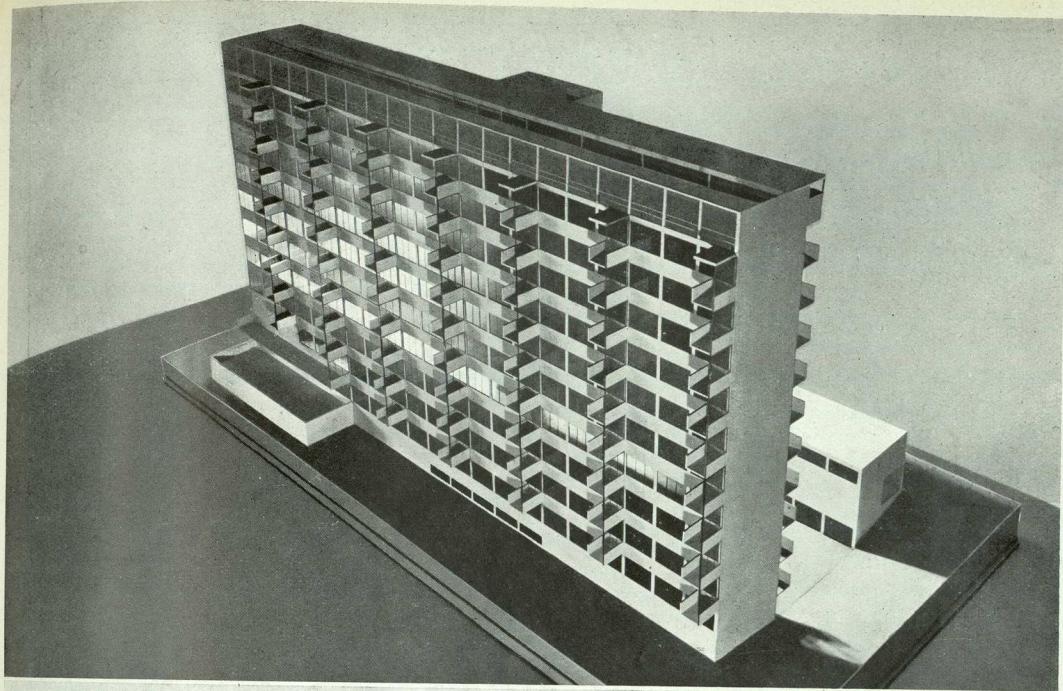
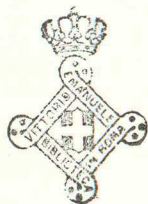
Quando rimanevo solo con mia madre, io stavo sempre sul punto di addormentarmi: lei cantava: «Veneranda, ondà ondà»: la stretta delle sue braccia intorno a me piano piano diveniva lenta: potevo cadere, ma l'aria era divenuta così morbida e silenziosa che non mi sarei fatto male: m'intenerivo nel sogno del letto bianco. All'occhio mi si velava la leggera luce della stanza: il lenzuolo mi sfiorava come un vento: mi vedevo persuaso ed atteggiato al sonno che non veniva mai, e solo mi temperava la mia debolezza ilare e dolce. Per diventar rannicchiato come un pugno occorreva che

mi si desse da succhiare: chiudevo gli occhi, e sulla mia faccia la mammella posava calda come una gota. Mamma con una mano mi reggeva la nuca, premendola dolcemente sino ad avvicinarmi sempre più al seno che incominciava a languire, in una cedevolezza estrema per la quale tutti e due, con un sorriso, ci addormentavamo. E, per i piedi appena mossi nel letto, incominciavamo a camminare di fianco, allargando a distesa le braccia nell'aria, con la testa resa al profilo ed alle nostre mani lontane; volandoci incontro, appena cinti nel corpo dal lenzuolo, con un piede scalzo sempre in fallo. Così giravamo per tutto il sonno intorno al letto: ci rincalzavamo con docilità la coltre al mento, e ci persuadevamo ad essere a noi daccanto, a vederci dormire. Il silenzio attendeva che avvenissero i piccoli scricchi o il mio pianto improvviso per muovere tutte le voci nella casa: eravamo pronti a fuggire da noi stessi, appena la porta fosse stata aperta: mia madre, allora, s'alzava di scatto sul letto: vedevo l'ultimo suo lembo di camicia scomparire furtivamente dietro la porta.

Dal fondo della casa giungeva mio padre incappottato, a tentoni, perchè aveva perduto gli occhiali; diceva che fuori pioveva a dirotto e che la città era rimasta all'oscuro. Mia madre ascoltava la pioggia con gioia: si risentiva protetta nella sua casa e, di corsa, si rannicchiava intirizzita a me, mi raccontava paure con gli occhi ridenti ed allarmati. Mogio mogio l'ascoltavo e capivo di dover avere di nuovo freddo per il babbo che entrava nel letto. Poi, stranamente, non mi spiegavo come io venissi lasciato solo in un angolo del letto. Udivo una carrozza che si allontanava per la strada: e mi pareva che se ne fossero fuggiti tutti via con quella. Allora piangevo veramente, finchè mia madre non tornava a me: dall'altra parte il babbo diventava nero.

Ottotteo: finivo con l'aver ragione io: la colpa era di tutti quelli che mi tenevano la testa diritta e mi guardavano a lungo negli occhi. A non poter parlare e a dover muovere soltanto le gambe, le braccia, in un dispetto che veniva da tutto il corpo, per qualche cosa che voleva uscire dalla bocca e non usciva, i denti mi spuntavano fitti: le mie prime parole furono risentite come un morso. Mamma batteva le mani: «che, che, che,» diceva. Al sonno mi avviavo ormai cattivo: m'addormentavo improvvisamente, senza che me ne fossi accorto. Poi, da tutta la notte, avveniva il mio risveglio, ad un vento che rifluiva tra le lenzuola, ad una chiarezza lieve in cui ancora non vedevo, ma ascoltavo la mamma ed il babbo che silenziosamente lasciavano il letto. Intorno la stanza era vuota, al rumore pigro delle acque che correvano nel bagno, ad un acciottolio di porcellane: dai vetri grigi spuntava il Campanile del Duomo con le sue tegole di maiolica. Incominciavo a vedere: sulle terrazze, alle corde tese, i panni di bucato sventolavano: mi sentivo nutrito di latte, bianco, con la gola libera, a mio agio nel letto in disordine. Così la mamma davanti al lavatoio si scioglieva i capelli, si insaponava contenta e ricciuta, e veniva da me per farmi ridere: io muovevo le mani a quel suo odore di sapone e di bucato. Pregustavo il bagno nella vaschetta, con la spugna sempre a galla: ma, una volta dentro, piangevo e non volevo piegar le gambe, finchè veniva mio padre e, con uno scodellino, mi rovesciava l'acqua in testa. Piangevo, forte, svincolato da me: mi trovavo quasi ad aprire la bocca per la doccia che non mi dava respiro: movevo disperatamente le braccia verso la mamma che mi sollevava rabbrividito, mi teneva alto sulla vaschetta per far colare l'acqua, e, poi, m'incappucciava nel lenzuolo di spugna steso sulle ginocchia, rimescolandomi tutto. Era la mia gioia: fresco e libero: il grosso piumino di cipria mi arrosava leggermente, destando sulla pelle un vellichio così dolce che ridevo alla mamma curva su di me. Essa scoteva la testa, quasi a chiedermi quelle cose ch'io non riuscivo a dire, in un grido che voleva diventar parola. Ero pronto a parlare, e non sapevo, con tutto il corpo trepido di questa impazienza: mamma mi ascoltava meravigliata, mi lasciava muovere alle mie piccole risse con cui stentavo, afferrando la sua veste, a voltarmi; finchè balbettavo in una smania ricca di pause e di squilli, quanto più m'accanivo e tendevo alle mie mani. Poi mamma mi rincantucciava nel lenzuolo, con la sola testa fuori: mi chetavo al suo seno gonfio, ritrovando il mio muso. Dalle spalle della mamma risaliva il nonno, si piegava, metteva il suo volto baffuto sulla mia faccia: e con tutte le braccia stringeva la sedia, mamma e me, nel suo petto.

Per la casa aperta veniva il fanciullino biondo, con i capelli lunghi: si metteva vicino al nonno e lo tirava per un braccio, poi rideva, e non osava toccarmi con le sue piccole mani. La mamma mi vestiva sul letto, tentando di mettermi in piedi. Vedevo il bambino biondo correre per la stanza: mi movevo anch'io, cadendo a faccia aperta sui cuscini. Solo allora s'avvicinava al letto, mi prendeva le mani e le batteva una sull'altra, pronunziando delle parole: tentava persino di alzarmi: e, ricaduto, mi si coricava a fianco, avvicinando la sua testa alla mia; con gli occhi grandi tutti e due ci guardavamo in silenzio. Sulla sua fronte i capelli cadevano lunghi: moveva la testa rapidamente e sapeva baciarmi come la mamma: doveva godere della resistenza ch'io provavo solo stringendomi, quando piangevo. Perciò era più libero, mi girava intorno, faceva castello dei cuscini, mi chiamava di soppiatto, saltando dal letto. Io non sentivo che agio e una continua morbidità: la stanza fresca, chiara aveva la mamma leggera nella sua veste, il bambino che s'era tolto le scarpe.

Arrivava la nonna col suo odore di erbe, cacciava di sotto la mantellina una bottiglia di latte, facendomela vedere. Parlava con dolce stanchezza e, con le mani, mi lisciava sempre, dimenticandomi di farlo: poi mi prendeva sulle ginocchia, coprendomi con la mantellina: aveva la mamma daccanto e, con grazia, le prendeva il volto dal mento, avvicinandolo al mio, ridendo su noi quasi smarrita, fino a rimanere in ascolto di quelli che entravano per la porta. Si faceva cogliere malinconica nel suo amore per noi: sembrava che nella stanza vi fosse un lutto calmo e sereno se il dottor Romeo entrando, e salutando a voce forte, le batteva una mano sulla spalla, assestandosi nel suo busto e poi arricciandosi i baffi e la barba davanti allo specchio. Zio Sà e mio padre, quasi gareggiando in altezza, si fermavano sotto la porta a guardare e a parlare sottovoce. D'improvviso entrava il nonno vestito col cappello in testa: dava fretta a tutti: usciva per primo: e dalla strada, già seduto in carrozza, batteva la frusta. La nonna mi raccoglieva subito con un braccio, tirandosi dietro, con l'altro, la mamma: il dottor Romeo veniva con piccoli passi, attento a non urtarci: mio padre su noi chiudeva le porte fino all'ultima sulle scale. Poi eravamo in carrozza: il nonno e il bambino biondo in cassetta, zio Sà sullo strapontino: tra la mamma e la nonna il dottor Romeo rimaneva diritto. La gente per via si fermava a guardarci: io li vedevo tutti uguali, con le stesse facce, vestiti in fretta, correre con i bambini

Walter Gropius: progetto di casa collettiva a 12 piani e serie di case collettive in riva al mare

dietro: dalle case gli uomini uscivano con delle grosse mappe di lenzuoli sulle spalle e con qualche mobile su un carrettino. Faceva freddo, oltre le case, nell'orizzonte della campagna che ci veniva incontro: la nostra piccola carrozza col cavallo sereno mi portava nella mia allegra paura di vedere la notte: la mamma e la nonna mi coprivano sempre più e si stringevano fra di loro, mentre il dottor Romeo, il babbo e zio Sà avevano acceso i sigari e parlavano di rado. Restava il rumore vuoto degli zoccoli del cavallo: sulla strada: eravamo veramente uniti, stretti nel desiderio di giungere alle piccole luci che apparivano in alto tra gli alberi, di mangiare ad una piccola tavola, di parlare dei nostri segreti e delle notizie che man mano sarebbero giunte dalla città. Io, per la prima volta, non avrei dormito presto: ma sarei rimasto con gli altri, lì lì per capire tante cose, senza riuscirvi. Gli echi della campagna per la notte morivano nelle siepi: fra gli alberi sorgevano i primi accampamenti dei profughi, per qualche fuoco che qua e là scoppiava, per delle ninne-nanne che anche lì, davanti alle tende, addormentavano i bambini. Anch'io avrei voluto prender sonno, sul declivio delle braccia della nonna ormai stanca che cedeva ed inclinarsi lentamente sulla mamma: ma amavo vedermi, protetto da un oscuro presentimento che nella notte arrivava dalla città, con altre carrozze dietro di noi. Mi sembrava che tutti fossero occupati a salvare i bambini, e che questi, con me, nascessero in un grande spavento a capire le cose dei grandi. Se il babbo parlava, anch'io ricordavo di esser fuggito ragazzo per il terremoto, di aver dormito per tante notti in un veliero con lui, trovando come un gran gioco la vita nuova passata all'aperto. Ora tutti parlavano della morte, come di ore in cui non avevano dormito, immaginandosi soli con la casa illuminata nel buio: e sentivano per la città avvenuta come un gran fatto questa morte nella loro famiglia. Alle loro parole anch'io ero sicuro di aver compreso così la notte in cui ero nato: tutti desti intorno a me, con una gran luce bianca sul letto. Il dottor Romeo intanto era contento ed accappottato; io l'immaginavo solo, se fuggiva con noi, solo col suo sigaro acceso: questi strani avvenimenti e questo senso che la vita finalmente cambiava, con un mutar paese di notte, gli ridavano la sua infanzia come un pericolo da cui era sicuro di uscir sano e salvo per raccontare. Si sentivano tutti così temerari ed impazienti nella carrozza: ognuno riusciva a dare una ragione dei suoi presentimenti più antichi, quasi della nascita rimasta sospesa nella memoria. Io ricordavo bene — perchè ero nato da poco — che, ad un certo punto, quando ero teso a svincolarmi da me, e dentro mi nasceva come una soddisfazione la mia stessa impazienza di risolvermi, di rivoltarmi quasi in me, io piansi solo e perdetti tutto: chè, dopo quell'istante, entrai in un sonno e poi in un altro, sempre tranquillo ed agiato. Mi rimaneva solo il bisogno di risentire succhiando quel mio sforzo: ma non trovavo che la mia avidità. Ora l'antica impazienza di capir tutto attraverso me solo mi riprendeva: per una vita nuova trovavo ancora una difficoltà nel corpo, una resistenza estrema nelle mani, nelle gambe, nella testa: e ne ero felice, sorpreso, intento a non abituarmi un'altra volta al riposo facile che mi si offriva sulle gambe della nonna. Se mi fossi addormentato sarei rimasto trascurato da tutti: non avrei capito più che io, come il dottor Romeo, come zio Sà ed il babbo, come il nonno che s'alzava in piedi per aizzare il cavallo, prendevo parte ad una grande paura che poi avremmo ricordata come una festa. Così tutti mi avevano un po' creato, narrando alla mamma la loro vita. Nella carrozza eravamo vicini, nell'amore di un racconto lungo: ognuno di noi era impressionato da una memoria confusa, in cui i pensieri finivano col significare una vita iniziata nello stesso momento da tutti. Era uguale, infinita, la notte, per la nostra carrozza, per le altre che seguivano; ci stringevamo nei cappotti, negli scialli, alla nonna bianca e addormentata. Io mi volevo tanto bene.

Così fummo seduti sulle tavole di un veliero, mentre la luna risaliva la notte alta: gli uomini e le donne intorno a noi si curvavano nel sonno. Ognuno era stretto in sè solo: e s'udiva la solitudine alla lieve lontananza del mare: sicchè, per forza, il dottor Romeo cominciò a parlar forte, ascoltando i suoi passi secchi sul tavolato della coperta. Poi tacque e, con le braccia tese a due corde, risentiva il suo petto, quasi la fedele serenità in cui il vento a poco a poco gli mosse i capelli. Come il veliero continuamente rompeva l'acqua e s'allargava nel mare, io entravo sempre più nel petto della mamma: il viaggio per tutti fu l'eterna distrazione in cui sempre si è sul punto di ricordare.

ALFONSO GATTO

NECESSITÀ DI RAFFINATEZZA

A distanza di circa quindici anni dall'inizio della rivoluzione architettonica è oggi possibile cominciare a giudicare, con occhio sereno, i risultati realizzati.

Tralascio i precursori che non ci hanno lasciato che disegni come Sant'Elia, e quelli, come Frank Lloyd Wright (1894-1905), che hanno realizzato opere, ma in epoche così lontane che tra il loro tempo e il principio della vera rivoluzione architettonica, si sono inseriti altri periodi caratterizzati da altre tendenze.

Voglio solo riferirmi al complesso degli esperimenti che si sono realizzati specialmente dopo la pubblicazione del famoso libro di Le Corbusier: «Vers une architecture», libro che rappresenta veramente l'inizio di un'epoca. Tentiamo dunque un inventario all'ingrosso di queste costruzioni.

Vediamo in Francia.

Le Corbusier: Villa Savoy a Poissy, 1929-1931; Palazzo del Centroyus a Mosca, 1929-1935; Appartamento di Charles de Beistegui aux Champs Elysées, 1930-1931; Immobile «Clairté» a Ginevra, 1930-1932; Padiglione svizzero alla Città Universitaria di Parigi, 1930-1932; Città rifugio dell'Armata della Salvezza, 1932; Immobile a Porte Molitor, 1933.

Questo per parlare delle sole *realizzazioni* perchè i progetti più interessanti di Le Corbusier, come il palazzo dei Soviet che doveva coronare il piano quinquennale, ed il piano regolatore di Algeri, non sono stati realizzati.

In Francia, al difuori dell'opera di questo grande inventore nel campo dell'architettura, di sostanzioso e di fruttifero non vedo altro.

Veniamo alla Germania.

Non ritengo che l'opera di Gropius abbia portato un contributo dei più convincenti e nemmeno quella di Erich Mendelshon. Mentre invece stimo importante quella di Ludwig Mies Van der Rohe specialmente nella realizzazione della celebre casa Tugendhat in Cecoslovacchia, 1930.

Vi sono notevoli costruzioni di J. J. P. Oud in Olanda, ed in America quella di Howe e Lescaze (grattacielo di Filadelfia 1931-1932) e di Richard J. Neutra (casa di affitto a Los Angeles, Villa Lovell, ecc.).

Non credo di aver tralasciato molto in

questo magro elenco di opere capitali che non comprese e male interpretate, hanno generato purtroppo una innumerevole schiera di «scatole di sapone» in tutto il mondo.

Chi ha fatto le spese più di ogni altro è stato Le Corbusier, che è stato il più saccheggiato ovunque. La Germania è il paese dove si è «inventato» di meno e dove forse si è realizzato di più, paese tipico dunque delle «scatole di sapone».

Quattro o cinque persone hanno compiuto per tutti uno sforzo immane, cercando e trovando una via. Sono mancati i *continuatori,* coloro i quali hanno capito il sistema, l'ordine di idea. C'è stata invece una grande abbondanza di *imitatori,* i quali ne hanno fatta una questione di «stili». Come se questi quattro o cinque inventori avessero compilato un «Vignola dell'architettura moderna».

Così la professione dell'architetto è diventata facilissima.

Nel passato non è esistito questo fenomeno perchè la progettazione di qualsiasi architettura presentava difficoltà assai maggiori, così che la realizzazione di un progetto implicava uno sforzo, un'invenzione, richiedeva conoscenza dell'arte e perfetta conoscenza del materiale. Infatti è molto meno facile progettare un edificio rinascimento che una qualsiasi casa pseudo-moderna. Questa difficoltà d'ordine anche grafico elimina già un notevole numero di artisti. Ora, siccome la differenza fra l'opera d'arte (che ha un immenso valore) e l'imitazione che non vale nulla, non appare agli occhi della massa e della maggior parte dei giornalisti che sono i fabbricatori di opinioni comuni; così la schiera dei facitori di «architetture-cadaveri» ha avuto e continua ad avere un ottimo gioco.

Passato il primo influsso d'entusiasmo dovuto al fascino della novità, che sempre interessa ed attira, l'occhio riposato può giudicare con una certa serenità. Allora ciò che è vuoto appare vuoto. Ciò che è sostanziale si distingue. Oggi siamo in grado di vedere abbastanza chiaro e di esprimere un giudizio.

C'è nelle architetture qualche cosa di indipendente dallo stile e dall'epoca nella quale è stata realizzata e che si rivela agli occhi delle persone raffinate e sensibili. E' lo stato d'animo con il quale sono state progettate e che diventa l'anima stessa degli edifici. Il 99 % delle costruzioni adesso realizzate emanano il senso di superficialità e di grossolanità con le quali sono state disegnate. Al contrario, a distanza di quarant'anni, oggi ci si rivela il senso di molti edifici che prima avevamo disprezzato per abitudine. La coscienza, la profondità e la raffinatezza con la quale sono stati allora pensati ed eseguiti oggi emana, chiara, evidente, convincente. Oggi si capisce, per esempio, la nobiltà di Villa Schuffer, modello elegante in Roma dell'architettura del secondo Impero. La grande raffinatezza di questa costruzione ci interessa e ci fa molto pensare. E' il contrario della faciloneria, della superficialità e della volgarità che purtroppo oggi infuria.

E' una grande lezione.

Senza fare le colonne e i timpani, dobbiamo attingere dallo spirito di Villa Schuffer la raffinatezza che oggi pare perduta. Abbiamo bisogno di sfogliare l'album di Isabey et Leblanc: «Villes, Maisons de Ville et de Campagne», Parigi 1867. I laghetti romantici e le balaustre di tronchi d'albero rustici ci interessano di nuovo. La necessaria disciplina del «costruito in serie» è stata confusa con il gusto dell'articolo da bazar. Invece bisogna sommare ai nostri acquisti architettonici, i particolari di costruzione più perfetti, più sostanziali, più complessi.

Il metallo fuso, tornito, calibrato rigorosamente al ventesimo di millimetro deve sostituire la lamiera ripiegata saldata e poi cromata. I rivestimenti di vetro sagomato a grandi elementi sostituiscano gli intonaci. L'acciaio inossidabile, piallato, collegato da viti deve prendere il posto dei ferri finestra saldati come dei bastoni di ceralacca e verniciati. I radiatori di lamiera stampata o di ghisa fusa lascino il campo al «termoconvetturo» preciso e perfetto come un elemento di una automobile. Perchè tutto deve essere eseguito bene ed essere perfetto. Questa è la prima raffinatezza.

L'importanza del *valore della materia* deve riprendere il suo posto.

Più che nel passato, l'edificio deve essere oggi il «bell'oggetto» di «bella materia di valore» ed eseguito con la mirabile precisione che consentono i mezzi meccanici di oggi. Il bronzo deve riprendere il suo posto insieme con i marmi rari. I ferri forgiati come dei lavori di grossa oreficeria. Tutto questo si accorda perfettamente con le vetrate di cristallo purissimo legate dai telai di forbito acciaio, precisi come otturatori di pezzi di artiglieria, mentre nelle pareti interne si sviluppano i rivestimenti di cuoio sintetico scamosciato, di tessuti di seta, di paglia trecciata, di vetro flessibile, di intonaci silicei, a seconda dei casi.

Alcune raffinatezze non si vedranno, ma non saranno per questo meno importanti. Così, in certi casi, il riscaldamento sarà realizzato utilizzando radiazioni calorifiche artificiali che, similmente al calore solare, verranno proiettate dall'alto. I tubi di acciaio saldato e controllati a forte pressione, sono traversati dal vapore e nello stesso tempo sono utilizzati per la resistenza dei solai in cemento armato al posto delle ordinarie barre di ferro. Ciò è complesso, ma è raffinato e perfetto e del tutto simile agli organismi creati dalla natura. In altri casi l'aria convezionata, filtrata, riscaldata o raffreddata e portata al grado igrometrico conveniente regolerà la temperatura dell'ambiente e costituirà la respirazione della macchina-edificio. C'è oggi la possibilità di fare molto bene, di partire dalla raffinatezza degli antichi e di andare oltre.

Ma questo di solito non si fa.

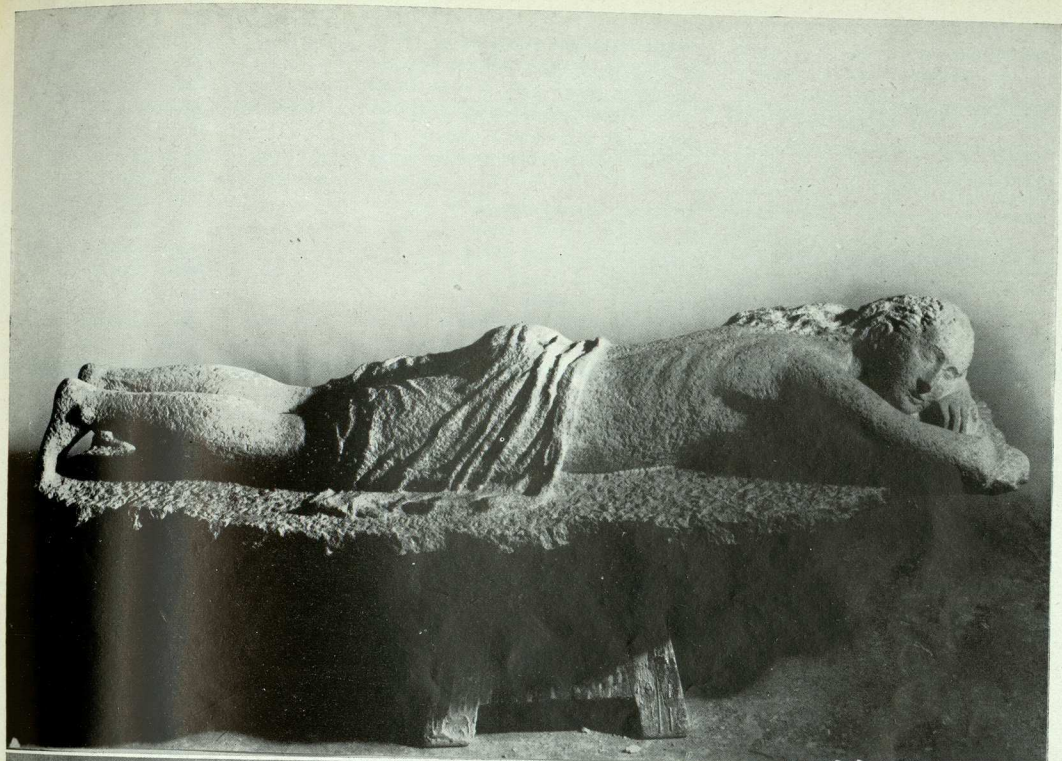
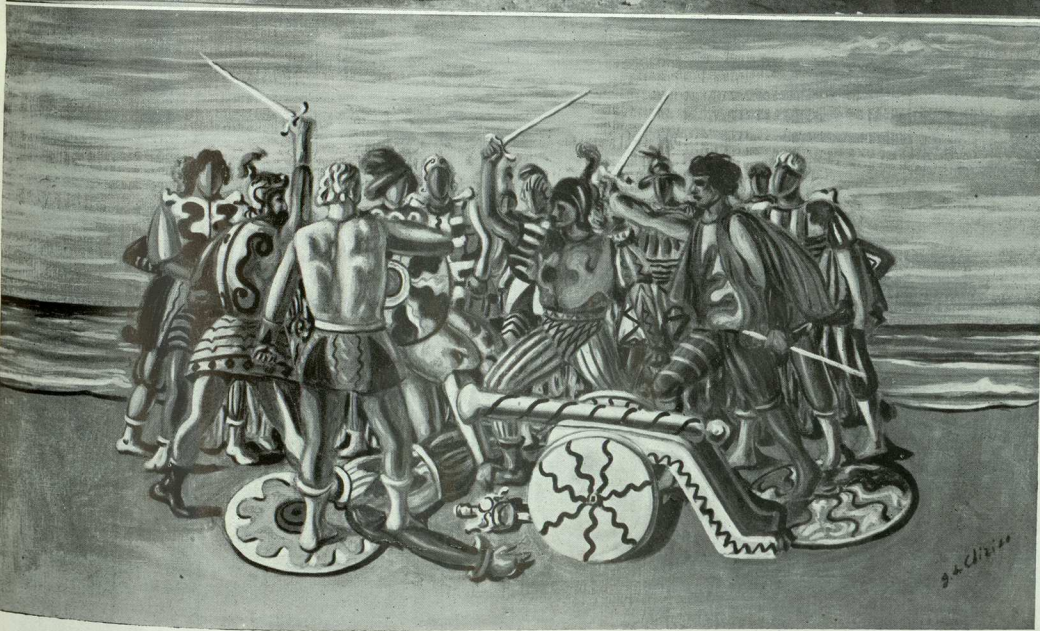
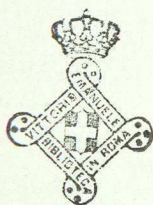
Ciò implica assai più tempo, molta fatica, maggiore profondità, contro il concetto degli architetti di oggi, che, per la maggior parte, pensano di esaurire il loro problema davanti a qualche tavola nel rapporto di un centesimo del vero che si disegna in una settimana o poco più.

D'altra parte, lo spirito industriale male inteso, giustifica soluzioni ed esecuzioni che onestamente non sono accettabili. Il criterio dell'economia peggiora nettamente la situazione.

Ora bisogna fissarsi bene in mente che l'architettura, a mano a mano che si evolve, presenta problemi sempre più complessi. Non si potrà pretendere che una riduzione di costo per la possibilità di costruzione in serie, ma i più costosi materiali e la più perfetta e sostanziale qualità dei particolari unita alla loro maggiore complessità, faranno salire il prezzo in proporzione crescente assai più rapida, e quindi il risultato totale sarà un aumento di costo. Oggi invece si predica la semplicizzazione e la piatta economia.

Errore sostanziale.

La complessità ed il maggior costo saranno una inevitabile conseguenza del progresso architettonico. Potrà sembrare l'edificio più semplice, perchè sarà più compatto. Ma sarà costituito da un maggior numero di elementi. Così come una locomotiva 1935 è più complessa e più costosa della locomotiva di Stephenson.

Lo stesso fenomeno si è manifestato nel campo della pittura.

Seconda Quadriennale: Una statua di Martini. I puritani di Giorgio De Chirico

Mentre sotto la luce del sole aumentano le «scatole di sapone» della architettura falso-moderna, vuote e prive di qualsiasi significato, nelle ammuffite sale di esposizione si allineano sempre più numerosi i quadri sempre più inutili.

Nel 1927 ero a Parigi e giravo per le sale del Salon d'Autômne dove io stesso ero espositore. L'effetto generale era simile a quello che si prova adesso visitando una esposizione ufficiale qualunque.

In mezzo a tanta massa grigia un quadro di Tamara de Lempicka ha attirato la mia attenzione e suscitato il mio interesse.

Tamara de Lempicka ha trovato la maniera di geometrizzare, di meccanizzare per così dire le forme senza togliere a queste nulla della loro umanità. E' in questa giusta misura, in questo equilibrio tra le qualità geometriche e il valore umano dell'espressione pittorica, la parte più interessante dell'opera. Quando non si parlava che di «macchinismo» e si escludeva tutto il resto, c'era, nel campo della pittura chi aveva capito che il macchinismo non è che lo scheletro che deve essere rivestito di espressioni umane, viventi.

E' solo nel 1932 che Le Corbusier mi scriveva: «*Mon cher ami, je pense que l'heure des pays latins a soné et que le deuxième cycle de la civilté machiniste sera dominé par la grace latine*». Ma i quadri di Tamara de Lempicka datano dal '25 e sostanzialmente sono sempre gli stessi. Con la parola «sostanzialmente» intendo dire come idea di base, poichè, effettivamente sono molto progrediti. Ma queste differenze, che rappresentano la marcia in avanti, sono invisibili agli occhi di un profano, solo agli occhi di un artista sensibilissime. Così è in arte: una volta impostato il problema in maniera giusta, per lo sviluppo successivo è tutta una questione delicatissima di minime differenze che hanno una importanza enorme.

Oggi i quadri di Tamara de Lempicka, pur restando nella loro atmosfera irreale, tendono verso forme ancora più umane ed in ogni nuovo quadro vi è maggior profondità di visibilità, vi è maggiore penetrazione delle forme, vi è maggiore ricchezza di piani.

La «costruzione» ossia l'architettura delle figure è una delle più notevoli qualità di questi quadri ed il lavoro di semplificazione viene successivamente come una specie di processo di distruzione o meglio di amalgamazione.

Nei quadri di Tamara de Lampicka i soggetti (serrati nelle loro inquadrature, dove non vi è un millimetro di superficie inutile, poichè tutto è essenziale e profondamente pensato) giuocano su sfondi di grattacieli e di navi, mentre i panneggi, mentre le composizioni stesse si sviluppano secondo il gusto e la maniera dei nostri grandi maestri italiani della Rinascenza.

Tamara de Lempicka è una pittrice polacca per nascita, pittrice italiana per gusto e sensibilità. C'è un'aderenza tra la impostazione pittorica di questa artista e l'impostazione del problema architettonico come si intende oggi: ho già scritto in «Quadrante» (nel numero di marzo 1934 e precisamente nell'articolo: Lezione di Viollet-Le-Duc) sull'opportunità del controllo dell'architettura vivente secondo il procedimento geometrico adottato dagli antichi. Questa specie di prova del nove del problema architettonico che Le Corbusier, Mallet Stevens ed io, non manchiamo di usare sempre, è la verifica della impostazione classica delle masse architettoniche ed equivale all'invisibile canovaccio geometrico comune alle composizioni di Tamara de Lempicka.

La pittura di questa artista è contro tutte le pitture biaccose date a tampone, che sono l'opposto delle superfici esatte e precise che il mondo meccanico, la grande industria, ci hanno insegnato ad amare.

Tamara de Lampicka ritrova una grande virtù: la raffinatezza che avevamo perduta.

GUIDO FIORINI

Tutti sanno che cosa abbiamo fatto per l'architettura moderna, e speriamo quindi di non essere sospetti di rescipiscenza denunziando i lati deboli di tale architettura. La sciatteria con cui oggi si ripetono alcuni modelli dei veri creatori, non deve significare condanna per i grandi principi dell'architettura razionale, la quale altro non vuol essere che aderenza alla propria funzione, così come del resto è sempre apparsa nelle sue epoche migliori.

Dopo essere stati i primi a incoraggiare questo spirito nuovo, siamo stati anche i primi a dare l'allarme per quanto di dubbio e di falso esso poteva produrre. Ma dobbiamo confessare che la nostra segnalazione non è riuscita a evitare il grande pericolo del falso moderno, *altra volta da noi prospettato come peggiore del* falso antico. *Così, da qualche anno, in Italia all'insegna del cosidetto «novecento», e all'estero in mille altre maniere, si continua a offendere il senso dell'architettura moderna con un diluvio di piatte imitazioni, di formulari deplorevoli, di clichè artificiosi, e l'architettura (?) che ne deriva, anzichè rispondere al proprio scopo, soddisfa le tendenze di una moda da salotto. Manca insomma quella moralità del costruire che vuole anzitutto una salda conoscenza del mestiere e del materiale, una perfetta comprensione dello scopo, e infine una profonda raffinatezza.*

D'accordo quindi con l'architetto Fiorini in questa sua denuncia che, se non è la prima, nemmeno sarà l'ultima.

Dove sentiamo invece di avanzare qualche riserva è nel bilancio ch'egli fa delle opere sostanziali prodotte dai grandi architetti moderni.

In Francia esiste forse ancora qualche cosa oltre Le Corbusier, e certo azzardata ci sembra l'affermazione che in Germania, tanto Gropius quanto Mendelshon non abbiano recato un contributo convincente. Se si tratta di gusto personale, possiamo manifestare anche noi una preferenza per il primo anzichè per il secondo, e, se proprio occorresse, non avremmo difficoltà a dire che il nostro modo d'intendere l'architettura è alquanto diverso da quello di Gropius.

Questo apprezzamento non deve farci perdere di vista però la grande e decisiva importanza che hanno avuto, specie negli anni scorsi, i due artisti tedeschi e non solo in Germania.

Con tutte le riserve che si possono fare, se l'Italia al posto di Piacentini avesse un architetto del calibro di Gropius e al posto di Bazzani un altro del calibro di Mendelshon, bisogna convenire che sarebbe salvognuno un cambio soprafino.

CORSIVO N. 173

Noi abbiamo molta fiducia nei giovani, meno che nei giovani che studiano da segretario federale.

P. M. B.

CORSIVO N. 174

I cinematografari sono, come è noto, molto pieni di sè stessi, e per capirlo basta osservare il loro gergo: colosso, supercolosso, supervisione, capolavoro, supercapovoro, ecc.

Ecco un'altra epurazione da fare: il vocabolario dei cinematografari.

DANZA DI MASSE

La danza, già prima della guerra, aveva perduto nelle sue manifestazioni ufficiali la pretesa d'essere una forma di creazione artistica, ridotta com'era alla ripetizione meccanica di espressioni e temi noti ed arcinoti, con l'aiuto di una pomposa messa in scena e di un abile accompagnamento orchestrale.

Così, il danzatore del dopoguerra non poteva che tentare di sbarazzarsi di ogni idea preconcetta ed acquisita per tradizione e sforzarsi di creare una forma nuova di danza, partendo da un piano mentale privo di qualsiasi ingombro culturale, privandosi perfino dell'aiuto della musica, creando insomma quel genere di danza che fu detta assoluta. Il mondo del passato era ormai troppo lontano dal pensiero che si evolveva rapidamente per poter suggerire all'artista creatore di danze un ritmo a cui fosse possibile sottostare senza tradire la sua personalità che aveva bisogno di esprimersi.

Il ritmo del balletto tradizionale, frutto di una preparazione tecnica particolarmente difficile, non poteva adattarsi a esprimere gli stati d'animo dell'artista del dopoguerra. Si ricorse allo studio di gesti lenti, ma perfetti, per esprimere appunto i tormenti, i dolori, le ansie dell'animo dell'artista. La nuova danza si animò talora anche di ritmi rapidi e barbari, qualchevolta anche meccanici, ma si volle sempre che la tecnica rimanesse libera da schemi prefissi.

Mentre era in atto questo sviluppo creativo, le scuole del balletto classico riprendevano (in fondo non l'avevano mai interrotto) il loro andamento tradizionale dell'anteguerra, senza nulla mutare, come se nulla fosse accaduto nell'animo del nuovo, dall'età classica a oggi.

Per dare un'immagine chiara delle trasformazioni che certo non hanno ancora finito il loro ciclo, si può analizzare l'intimo significato del balletto classico, quale è ancora oggi, e quello della danza nuova a cui si vuole giungere.

Il ballo, come il dramma, ha origine nelle manifestazioni del culto religioso che si andarono evolvendo lentamente. Queste remote fonti sono state poi dimenticate e trascurate, come pure andò perduto il senso originario della tragedia. Il balletto finì col curare quasi esclusivamente la virtuosità della tecnica, che tendeva all'ideale della leggerezza, cioè a vincere, come si diceva, la pesantezza del corpo e in questo campo raggiunse un alto grado di perfezione ineguagliabile ed ineguagliato, ma perdette in questa raffinatezza delle forme esteriori, il valore artistico di espressione.

La danza moderna — secondo le teorie di Rodolfo von Laban, il gran precursore e riformatore, — comprende tre classi di danzatori, che si distinguono a seconda della particolare inclinazione a sviluppare la propria arte in modo o veemente o aggraziato, e per le capacità dinamiche corrispondenti.

Alla prima classe appartengono quegli artisti che hanno tendenza a muoversi in posizioni alte o rivolte verso l'alto. Appartengono a questa categoria anche i seguaci del balletto, che utilizzano infatti tutta la loro abilità tecnica in movenze di questo genere. Alla seconda classe quelli che si muovono di preferenza in posizioni medie fra gli estremi delle altre due. Appartengono infine alla terza classe quelli che si ispirano a movenze rivolte verso il suolo o che dal suolo hanno origine con impulsi e direttive diametralmente opposte a quelle della prima classe. Vi è sotto questo punto di vista una reale profonda analogia tra il canto e la danza: come vi sono nell'arte lirica tenori, baritoni e bassi, con caratteristiche e compiti ben distinti e inconfondibili, così nella danza è impossibile imporre all'artista movenze contrarie alle sue innate disposizioni e possibilità.

I nuovi orientamenti della danza moderna tengono in gran conto queste divisioni e Kurt Jooss, il danzatore e regista assai noto per la sua creazione: «La tavola verde», è il primo, che le ha attuate pienamente conquistando alla danza nuova comprensione, consenso e ammirazione, anche da parte dei più accaniti nemici e demolitori di essa.

Il grande merito di Jooss è di aver utilizzato una paziente opera di preparazione secondo le teorie citate e di essersene valso per esprimere sentimenti, idee, immagini aderenti alla mentalità del nostro tempo. In brevi sintesi egli ci offre visioni delle città moderne e affronta problemi caratteristici dell'epoca nostra. La forza rappresentativa dell'arte di Jooss è basata essenzialmente sulla danza, mentre gli altri elementi: musica, decorazione e messa in scena, vengono tenuti nelle giuste proporzioni di complemento dell'azione danzata.

In queste creazioni superiori l'artista, nella danza, come nelle altre forme d'arte, si vale sopratutto dell'intuizione e non procede con uno studio di esercizi meccanicamente composti su cui venga passata poi una vernice di espressione più o meno sincera. Il lavoro di preparazione e di raffinamento della tecnica gli fornisce la possibilità di esprimere rapidamente e chiaramente per mezzo degli atteggiamenti del corpo quello che tutti sentiamo dentro di noi.

La danza nuova è ancora troppo giovine e la sua evoluzione è stata troppo breve e violenta per poter essere giudicata come qualcosa di definitivo. Siamo ancora in una fase di esperimenti, tentativi e contrasti e sebbene il danzatore d'oggi sia ancora incompreso e sovente deriso, vi è una profonda fede in lui.

Quando mi sentii attratta verso la danza, io pensai quest'arte secondo il carattere del nostro tempo rivoluzionario. Dopo anni di ricerche continue, di esperienze raccolte via via con i miei allievi, mi avvicinai alle idee di Rodolfo di Laban, che conoscevo in modo generico e superficiale.

Caratteristico è il caso di Laban: le sue idee furono comprese e attuate solamente dopo anni e talora anche dopo decenni, quando esse erano già superate per lui, ed egli attendeva alla soluzione di nuovi problemi di danza. Così, mentre egli subì, come tutti i pionieri, i più violenti attacchi e affrontò le più dure lotte, il successo andò poi a chi aveva elaborato una parte della sua dottrina, secondo le sue vedute personali.

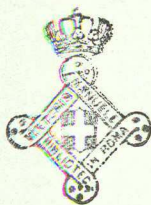
Uno fra i più interessanti risultati della geniale attività di Laban è la soluzione del problema che riguarda la notazione grafica del movimento e che egli denomina «cinetografia».

Se fin ora abbiamo saputo esprimere la parola per mezzo della scrittura e la musica per mezzo delle note, non conoscevamo una notazione completa del gesto. Sebbene molti tentativi più o meno felici fossero stati fatti, sia in questi ultimi anni che nel passato, essi non davano che una soluzione parziale, ossia la descrizione di momenti statici o quella dell'incedere e delle posizioni dei piedi, ai quali erano coordinati i movimenti del torso.

Rodolfo Laban è riuscito ad afferrare e a fissare il movimento della danza nelle sue fasi e nel tempo ritmico relativo.

E' interessante dare una descrizione elementare di questa scrittura, per dimostrare la grande semplicità su cui si basa la creazione di Laban.

Contrariamente alla notazione musicale

Danza di masse, composta e diretta da Albrecht Knust

su cinque linee orizzontali, la descrizione del movimento viene fatta su cinque linee verticali, corrispondenti alla direzione dimensionale del nostro corpo. Ogni movimento viene notato successivamente come su una striscia di film e la lunghezza del segno corrisponde alla misura del tempo a cui deve sottostare, o è in armonia col ritmo che è stato segnato per seguire il movimento dovuto a una improvvisazione.

Questa notazione non è un'illusione teorica, ma si è già rivelata praticamente efficace, fissando balletti, danze nazionali e danze contemporanee, cori di movimento e messa in scena di spettacoli drammatici e lirici.

Rodolfo di Laban non si vanta di avere divinato lui solo, e per primo, le leggi dell'armonia del movimento e dello spazio. Molto probabilmente esse erano conosciute integralmente dagli antichi, ma a noi giunsero solamente frammentarie.

Si parla di una danza nuova per distinguere la danza contemporanea da quella classica. Per Laban non esistono danze, nè vecchie, nè nuove; esiste semplicemente una vera arte della danza o un povero surrogato.

In occasione di un mio soggiorno ad Amburgo ebbi modo di presenziare ad alcuni «cori di movimento», creati da Rodolfo di Laban e diretti in quella città da Albrecht Knust. Egli mi intrattenne su tutti i problemi della danza di massa, e mi diede la possibilità di prendere parte ad alcune manifestazioni di questa speciale forma d'attività sociale. Ecco a grandi tratti il loro valore essenziale.

Tre sono le forme principali di espressione: la parola, il tono, il gesto;

a cui corrispondono le tre forme essenziali d'arte: la poesia, la musica, la danza.

Mentre le prime due manifestazioni vengono coltivate già nel bambino, la terza è del tutto trascurata da quando si è voluto creare un'antitesi fra corpo e spirito. Tutti sanno più o meno bene recitare una poesia o eseguire una melodia, ma solo assai pochi sanno realizzare per mezzo del proprio corpo un complesso — anche elementare — di movenze.

E' insito nella natura dell'uomo il bisogno di comunicare col suo prossimo, e da ciò hanno origine i gruppi, le associazioni, i cori. Essi rispondono dunque a una necessità e così si spiega come si sian venuti creando i circoli filodrammatici, quelli di musica, ecc.

E perchè mai non dovrebbero esservi anche cori di movimento, che educhino specialmente la volontà?

Ogni individuo portato verso l'arte, appartiene secondo le sue disposizioni innate a un ramo speciale, con caratteristiche e compiti ben distinti e inconfondibili. Vi è l'attore di temperamento lirico, epico, drammatico e così pure il musicista. Altrettanto può dirsi del danzatore: chi ha temperamento lirico si muove di preferenza in posizione alta, quello di temperamento epico ha tendenza a muoversi in posizioni medie ed infine il danzatore drammatico ha speciali inclinazioni per le movenze rivolte verso il basso.

Chi è portato verso i cori di movimento, danza per una necessità personale e non già per l'orgoglio di esibirsi. Ciò che gli dà gioia è il suo proprio movimento.

Negli spettacoli collettivi cui assistetti, ad Amburgo, l'entusiasmo dei singoli partecipanti portava a quadri che raggiungevano una forza emotiva tale, da diventare creazione artistica.

Questi così non realizzano soltanto un'idea artistica, ma tendono anche all'educazione sociale dell'individuo. Nel coro, ciascuno — senza rinunciare alla propria personalità —, compie il suo dovere di danzatore, sacrificando ogni eccessiva considerazione di sè per uniformarsi all'armonia di una disciplina comune. Così vi è la possibilità che i vari temperamenti abbiano a integrarsi fra loro. Giunto a questo punto, ognuno non solo saprà obbedire, ma anche comandare.

Da tutte queste considerazioni, scaturisce il valore essenziale di questi «cori»: essi non solo sviluppano la volontà e il senso morale delle masse, ma le portano a una sana coscienza sociale. Poichè il senso profondo di ogni collettivismo sta nell'unione di molte capacità parziali in un'unica espressione totale, che ne caratterizzi la potente forza.

Il collettivismo può compiere tuttavia integralmente la sua missione, solo quando vi sia la direzione di una volontà ferma e superiore al livello delle masse.

Così per ottenere manifestazioni elevate d'arte popolare, occorre che alla testa di questi «cori» vi sia una forte personalità artistica, non solo capace di allenare fisicamente l'individuo in modo che egli non sia d'impaccio nè a se nè agli altri, ma che inoltre conosca a fondo le leggi dello spazio e del movimento. Col suo entusiasmo comunicativo egli deve guidare le masse alla soluzione di vari problemi, accordando e orchestrando fra loro i diversi tipi.

Infine, questi «cori di movimento», tendono al risanamento del popolo per mezzo di una benintesa educazione fisica; alla educazione artistica delle masse, così che esse possano giungere alla comprensione dell'arte contemporanea; e alla comprensione dell'ordine sociale, base indispensabile di una nazione sana.

In occasione dell'Olimpiade della Grazia vidi per la prima volta a Firenze il gruppo di danzatrici «Guenther» con a capo Maja Lex.

Sebbene da anni seguissi tutte le correnti della danza nuova, credendo di conoscere profondamente qualsiasi problema di quest'arte, mi trovai di fronte a uno spettacolo mai immaginato, a un mistero ritmico inebbriante, il cui ricordo non mi lasciò più.

Immaginate un gruppo di ragazze di sana bellezza, con i corpi abbronzati, snelli ed elastici che si lanciano a danzare con la stessa magnifica abilità con la quale a turno maneggiano gli istrumenti di percussione (cembali, gongs, tamburelli, castagnette, bacchette, ecc.), con cui si accompagnano. Esse creavano così un atmosfera di sogno, che si allontanava dalla terra, facendoci vibrare in un composto fervore. Si dimenticava donde veniva il suono che pareva immedesimato coi gesti delle danzatrici, come se il corpo stesso vibrasse musicalmente.

Fra i pionieri dell'arte nuova, è Dorothee Guenther, che non solo ha dato vita a un nuovo genere di danza, ma ha plasmato un gruppo di artisti i quali non si limitano a diffondere la nuova forma d'insegnamento ricevuta, ma da essa partono per evolverla verso più alti sviluppi.

Se in un primo tempo il danzatore rivoluzionario negò l'accompagnamento musicale per le sue creazioni, via via finì col valersi nuovamente della collaborazione dell'arte sorella. La sensazione del proprio ritmo lo spingeva a creare egli stesso l'accompagnamento per le sue danze. Per sottolineare il suo ritmo nessun'altro istrumento si prestava bene quanto quello di percussione. Pur ritornando dunque al binomio musica-danza, il nesso tra le due arti veniva di molto mutato ed esse si fondevano in un'armonia perfetta. La musica non era schiava della danza nè la danza schiava della musica.

Gli esperimenti e le ricerche eseguite dalla Scuola Guenther in questo campo hanno fatto risorgere quello che ci sem-

bra la più alta conquista nell'arte della danza e della musica, com'è di ogni altra creazione artistica: l'improvvisazione libera.

Rinunziando inizialmente a qualsiasi metodo — fosse anche il più perfetto — Dorothec Guether ritorna alla fonte, cioè alla sensazione del ritmo interiore che ciascuno di noi ha, e questo con i mezzi più primitivi che conosciamo lo scandire il tempo col batter delle mani o dei piedi e il vibrare della voce.

Dopo essersi impadronito di queste forme semplici d'espressioni, l'allievo passa agli strumenti propri dell'elemento ritmico. Essi vanno dalle raganelle e tamburelli ai più svariati tipi di tamburi e timpani — che già sono accordabili e che racchiudono in loro qualsiasi sfumatura di tonalità — e del legno sonoro (campane di legno, tamburelli di legno scavato, bacchette sonore) per finire nel sistema sonoro fisso, cioè nel melodico. Avendo studiato con cura la tecnica, in fondo semplice, di questi strumenti, riesce facile lo studio di tutte le maniere di giuochi di bacchette, quali sono lo xilofono, il giuoco di campane e così via.

Questi strumenti quasi sconosciuti fra noi, per la stessa facilità della loro tecnica e per qualcosa di fanciullesco, di travolgente, insito in essi, stimolano immensamente l'impulso di suonare e quindi di improvvisare.

Dalla ripetizione ritmica si sviluppa facilmente la forma monotona nel senso etimologico della parola, che può essere eseguita da un orchestra formata da qualsiasi numero di persone. Dal monotono si sviluppa naturalmente la linea melodica, improvvisata liberamente, che può condurre per mezzo della ricchezza o meglio varietà degli strumenti melodici a una improvvisazione a più voci, senza che inizialmente sia necessaria una educazione musicale, che poi si forma da sè.

Ognuno di questi strumenti ha un proprio suono e il corpo educato secondo l'insegnamento della Guenther, ha acquistato una tale sensibilità e sicurezza nel distinguere le espressioni vere dalle false, che reagisce in modo diverso a ogni suono.

Tanto la capacità di adattare il ritmo interno all'istrumento, quanto il creare la linea musicale secondo la dinamica interna, fanno nascere quell'unità fra danza e musica, che permette un giuoco d'insieme, il quale crea in modo naturale un'orchestra improvvisata, basata sui ritmi dei corpi e della musica. Da queste iniziali improvvisazioni, si giunse a creazioni d'arte, come quelle ammirate a Firenze.

In ciò sta la soluzione del problema coreico: non più danza eseguita su qualsiasi musica, non più musica destinata a guidare qualsiasi movimento: ma gesti e suoni che suscitano quell'ebrezza spirituale, che nasce dalla contemplazione di un'arte finalmente pura.

CESCA BOZZI SICIONE

Pubblichiamo volentieri questo scritto di Cesca Sicione, anche se esso, in qualche parte, sembra evadere dai limiti di un ordine cui siamo affezionati. Vi sono alcuni cenni sulla danza assoluta e sulla danza di masse, che meritano una certa considerazione.

Si sa che cosa deve intendersi per danza assoluta un'arte condizionata a nessun pretesto, sia esso la scenografia, il dramma e perfino la musica; una danza che vive in sè e di per sè, come sviluppo di ritmi assoluti nello spazio, vale a dire espressione rigorosamente coreica. Siamo sul piano di una musica Bach e su quello di una pittura Kaudinsky. Se le attuazioni di questa idea ardita vennero nel dopoguerra — e qui si ricordano soprattutto le prove di Elizabeth d'Etchessarry, di Ifigenia Taourskaya, di Hans Spiegel e della Nijinsky, — il primo germe di una danza pura, si rintraccia forse nel pensiero di Vatza Nijinsky, il disgraziato fratello della precedente, il quale, già nel 1916, chiuso in un campo di concentramento ungherese, meditava sulle grandi possibilità che si aprivano alla sua arte, qualora l'idea di una purezza assoluta fosse venuta a sostenerla. Gli immensi successi ch'egli aveva ottenuto con Diaghilew, in tutte le capitali europee, gli apparivano già falsi e ingiustificati perchè tributati a un'espressione d'arte ormai superata di cui egli non avrebbe potuto più essere il cosciente interprete. Fu là, in quello squallido periodo di prigionia ungherese, ch'egli pensò altresì — e risolse, il problema di una notazione grafica tale da poter fissare, alla stregua della musica sul pentagramma, le movenze più complicate della danza.

A considerare un poco la vita e l'arte di Vatza Nijinsky, nasce la convinzione che questo eletto abbia compiuto in se stesso, e nel giro di pochi anni, tutto [il] ciclo delle esperienze artistiche, dal p[ia]no delle primordiali e dionisiache evo[ca]zioni tragiche, fino ai limiti apollinei d[el]la danza astratta.

Ecco, perchè siamo stati come sorpr[esi] di non trovare nello scritto di Cesca [Si]cione il grande nome di Nijinsky, il qu[a]le ha riempito di sè e della sua arte t[ut]to il non breve periodo, diremo, cubi[sta,] assai più che Rodolfo von Laban e al[tri] maestri. La distinzione che opera que[st']ultimo di tre classi nell'arte della da[nza] non sembra avere, in un senso criti[co,] molta importanza, specie se tale te[oria] riporta i seguaci, come Kurt Jooss, a u[n'] arte di rappresentazione, ossia al pu[nto] in cui l'arte viene sostituita dalla r[ap]presentazione (!). Sedotta da una in[ne]gabile grazia, l'autrice dell'articolo, cre[de] poi di poter cogliere la evoluzione del[la] danza moderna in una specie di «rito[r]no» a un'arte di espressione, sia pure n[el] to la forma bizzarra e intelligente c[he] caratterizza la scuola di Maja Lex; [ma] tutti sanno che i «ritorni» non sono c[he] mode e quella di Maja Lex è per ecc[el]lenza una voga. Negare l'accompagnam[en]to musicale per poi riprenderlo; neg[are] l'oggetto nel quadro per poi riprender[lo;] negare il soggetto in musica per poi [ri]prenderlo, ecc.: le più ardite esperie[nze] dell'arte moderna si macchiano di qu[este] inutili resipiscenze, e qui non sare[bbe] fuor di luogo fare il nome di Pica[sso] come «recordman» della resipisce[nza.] E non si capisce come in questa fa[mosa] scuola Guenther — «la più alta con[qui]sta nell'arte della danza» — il ritorn[o a] un accompagnamento musicale, abbia [bi]sogno di attraversare tutte le fasi di [una] ricca batteria (cembali, gong, tambu[rel]li, castagnette, bacchette, nacchere, [ra]ganelle, trin-trin, ecc.) per giungere [infi]ne.... alla melodia! Tanto valeva arri[var]ci sùbito.

La danza moderna potrà iniziare co[n] tentativi, ma non progredirà di un p[as]so finchè non riprenderà la marcia [verso] l'ultimo e più eccelso gradino cui [è] giunta: il ballo senza musica. Una [posi]zione che sembra arditissima in un'[epo]ca che sente ancora il bisogno di app[og]ciare qualunque manifestazione arti[stica] a un pretesto, ma che viceversa app[are] naturale, forse domani, con l'avvent[o di] una logica spirituale.

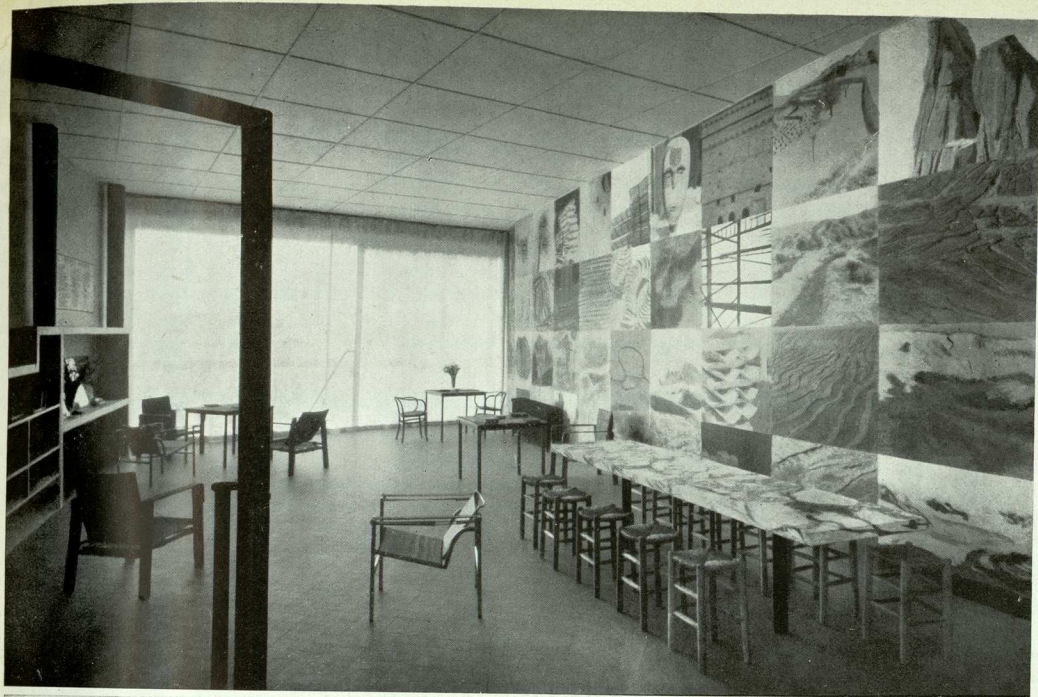
Anche nella danza, come nella mus[ica,] non è più possibile negare la impor[tan]za dell'influsso portato dall'arte negr[a]

GAETANO KOCH – PALAZZO DELL'AMMINISTRAZIONE CENTRALE DELLA BANCA D'ITALIA A ROMA

Illustrazione della nota di Guido Fiorini ("La raffinatezza che abbiamo perduto„); Sopra: ambiente di Le Corbusier; sotto, a sinistra: la Banca d'Italia di Koch; a destra: dipinto di De Lempicka

se far consistere tutto in essa è da snob superficiali e modernolatri, il non ammettere l'apporto da essa recato, è altrettanto imprudente. (e qui si potrebbe raccomandare a Casella di riprendere il tema dello jazz, di svilupparlo e di chiarirlo in uno studio completo, a contributo della cultura moderna).

Così, dunque, anche per la danza, l'arte negra considerata nella sua istintiva tendenza alla purezza — abolizione della musica, assunzione di ritmi in percussione o addirittura sviluppo del ballo nel silenzio — dovrebbe incoraggiare la evoluzione logica della danza a proseguire nelle sue più ardite conquiste.

Tutto ciò, nel campo di un'arte individuale. Chè se poi si viene a considerare lo scritto pubblicato, in quella sua parte che tratta dei « cori di movimento », altri appunti sono possibili. Gli spettacoli collettivi cui l'articolista ebbe modo di assistere ad Amburgo, non possono certo godere di una intenzione nuova oppure originale. Nelle grandi feste periodiche celebrate in Atene, al tempo della tragedia, le masse corali, come tutti sanno, compivano evoluzioni rituali, movendosi sincronicamente da destra verso sinistra o compiendo, al passo, brevi tragitti in orchestra. Ricorderete a questo proposito la documentazione del fatto, in un passo del « Protagora », quando Socrate, con tagliente ironia, descrive il celebre sofista che, predicando, passeggiava in su e in giù per la bella casa di Callia, seguìto dal « coro » degli ammiratori....

Ma senza incomodare testimonianze tanto remote, ai tempi nostri, un giornalista, René Fülop, capitato nel ridotto di un teatro di Mosca, in attesa dell'inizio di una rappresentazione di Maierhold, vide il pubblico marciare in su e in giù per la sala a passo militare, incolonnato per quattro o per sei. « Accanto alla grassa moglie di un Nep, un monello scalzo e scamiciato; un occhialuto membro della intellighentsia a gomito con un soldato rosso; fianco a fianco un mugik con berrettone di pecora, e un cinese, o un kirghiso. Il forestiero che si aggira sbalordito, è perentoriamente invitato a unirsi alla colonna marciante, ecc. ».

Come esempio di una organizzazione artistica della collettività, gli esperimenti di Amburgo non possono dunque arrogarsi diritto di precedenza; senza dire che, trasportati nel campo della educazione giovanile, essi si riducono a un normale saggio ginnico dell'O. N. B. C. B.

DANZA A BRERA

Da tre anni, nella R. Accademia di Brera, con autorizzazione ministeriale, si svolge un corso, ancora a pochi noto, ma destinato ad avere vasta eco di consensi e possibilità di sviluppi: il corso di ginnastica plastica e di studi di movenze.

Questo insegnamento, nuovo fra noi e forse anche all'estero, è stato ideato e viene svolto da Cesca Bozzi-Sicione, per integrare il corso di storia del costume, che Eva Tea tiene all'Accademia già da dieci anni.

L'insegnamento si rivolge agli artisti, per educarli all'osservazione e alla comprensione di movimenti armoniosi, in sè presi e con l'ausilio del costume.

Il corso è diviso in due parti: pratica e teorica. La parte pratica svolge in un primo anno un programma di ginnastica plastica ed estetica, specialmente adatto per gli artisti, onde rendere agile e flessibile il corpo e ottenere un controllo su se stessi. In un secondo anno si eseguiscono pose e studi di movenze, prendendo lo spunto dai capolavori della statuaria antica, con speciale riferimento ai diversi costumi. L'insegnamento non si considera più tale nel senso coercitivo della parola, ma cerca di aiutare l'alunno a trovare e a esprimere se stesso per mezzo d'improvvisazioni e studi di movenze.

La seconda parte del corso, teorica, consiste in pose plastiche, eseguite da modelle in costume, già addestrate in questo esercizio. Le modelle provengono dalla scuola domenicale dell'Opera Beato Angelico di Milano, diretta da Eva Tea, dove queste giovani collaboratrici degli artisti vengono assistite, educate e istruite nella ginnastica plastica per opera di Cesca Bozzi-Sicione.

Un'unico anch'esso in Italia e all'estero, quest'insegnamento mira a elevare la vita professionale delle modelle e a farne delle intelligenti e serie collaboratrici degli artisti. La Scuola si distingue da altri insegnamenti di ginnastica plastica e ritmica, diffusi ormai in Italia, perchè non mira a effetti coreografici, ma all'educazione individuale del corpo e dello spirito.

Con modelle così preparate è stato possibile quest'anno dare a Brera dei saggi di movimenti a cui allievi, artisti, studiosi, venuti anche da fuori, hanno assistito, interessandosi vivamente. I saggi sono preceduti da brevi conferenze o lezioni esplicative sul costume o sulla posa, tenute rispettivamente da Eva Tea o da Cesca Bozzi-Sicione. Quest'anno furono svolti i seguenti temi:

Costruzione del movimento; studio del costume greco; studio del costume medioevale.

Particolarmente interessante e proficua è la discussione che segue al saggio e in cui gli artisti criticano le varie pose. Gli allievi prendono schizzi del costume e degli atteggiamenti che prediligono.

Questo il già fatto. Molto, se si pensa all'assoluta novità dell'insegnamento, alla difficoltà d'introdurre forme inusitate, specialmente nel campo artistico, e, infine rispetto ai mezzi più che esigui avuti finora a disposizione.

Poco invece, se si pensa, che all'estero l'arte del movimento va assumendo importanza sempre più vasta, dignità nuove, aspetti impensati e porge fraternamente aiuto a tutti i rami dell'arte figurativa.

Cesca Bozzi-Sicione, che cerca l'espressione con profondità e castigatezza, senza trascurare l'armonia e il ritmo propri dell'arte italiana, ha ancora in preparazione un vasto programma d'insegnamento teorico e pratico sull'analisi e la composizione delle forme del movimento e la dottrina dell'espressione (mimica).

Alcuni di questi insegnamenti furono già impartiti a gruppi di allieve, ma non si è mai offerta l'occasione nè la possibilità di svolgere l'intero corso in modo organico e completo. I mezzi necessari, ridotti al minimo, sarebbero:

1) Un locale adatto con pianoforte (concesso dal Comune o dall'Accademia stessa o da altro Ente).

2) Una piccola dotazione, con la quele provvedere alcuni poliedri per lo studio statico del movimento e la stoffa per i costumi, i quali ultimi non esigono troppa spesa, quando l'esecuzione ne sia affidata a persone intelligenti ed esperte.

CORSIVO N. 175

Ho una sola paura, che le polemiche che io in un certo modo ho acceso attorno all'architettura, indicando un certo tipo di costruzione cosiddetta razionale, possano condurre a un'architettura imprigionata dentro una formula, proprio come l'architettura che ho combattuto definendola imprigionata in un album di memorie.

P. M. B.

UN CONVEGNO DE "L' ARCHITECTURE D' AUJOURD' HUI „

Il terzo Convegno Internazionale degli Architetti, organizzato dal Comitato dell'« Architecture d'Aujourd'hui », avrà luogo dal 7 al 17 settembre prossimo, nell'Europa Centrale.

Il primo convegno ebbe luogo nel 1932, a Mosca; il secondo, due anni fa, a Milano in occasione della Triennale. Circa centoventi architetti esteri parteciparono a tale manifestazione.

Quest'anno, il tema del convegno è l'*Evoluzione attuale delle architetture nazionali*. Vale a dire: l'architettura moderna, tende verso forme internazionali, ed entro quali limiti?

E alla luce delle reazioni che vediamo svilupparsi in Russia, ritorno al classicismo, in Germania ritorno al romanticismo rustico, e perfino in Francia, possiamo tirare conclusioni utili? In ogni modo, sarà interessante confrontare i punti di vista degli architetti — e sopratutto dei « giovani » — dei varii paesi. Come sempre, il Convegno sarà accompagnato da un viaggio di studio. Questa forma nuova e intelligente ha avuto un grande successo. Quattro « sedute » soltanto, per discutere i rapporti che saranno riuniti prima dell'inizio del Convegno, stampati e distribuiti a tutti i partecipanti. Ma la più importante parte del tempo è lasciata alla disposizione dei congressisti, che possono visitare le costruzioni interessanti e far conoscenza con i loro colleghi esteri a cui sono affini per sentimento e per convinzione artistica. Il programma del Convegno si può chiedere all'arch. P. Vago, 7 Rond-Point Mirabeau, Parigi.

CORSIVO N. 176

Ognuno sa che una delle crisi del giornalismo dipende dalla moda invalsa del « comunicato ». Ecco ora un decalogo che troviamo su « Ottobre » e che ci pare non solo spassoso, ma molto utile per gli estensori del comunicato in genere:

1) *Scrivere il comunicato quando proprio si deve raccontare a popolo e comune straordinarie cose.*

2) *Non dara il comunicato quando l'avvenimento riguarda soltanto la vanità personale di un singolo, il quale non conta niente nel confronto di una massa.*

3) *Deciso di fare il comunicato, si consideri attentamente quale debba essere la sua lunghezza in rapporto alla reale importanza dell'accaduto.*

4) *Cominciato a scrivere il comunicato, lo si contenga in termini di assoluta aderenza ai fatti.*

5) *Arrivati all'impiego degli aggettivi, si pesino questi con la bilancietta del farmacista.*

6) *Giunti alla chiusa, si trattenga l'impeto ottimistico-perorativo, e si cerchi di non andare incontro a punti esclamativi.*

7) *Finito di scrivere, si rilegga il testo, e lo si cominci a svestire di tutto ciò che non resiste a una critica spassionata.*

8) *Si badi, poi, al filare del discorso, che implica naturalmente il filare della sintassi.*

9) *Non mettere mai il titolo ai comunicati, perchè codesta è una funzione del giornalista.*

10) *Non andare a cercare, il giorno dopo, sul giornale il comunicato pubblicato integralmente, perchè un giornale non è un tabellone di affissione per manifesti.*

MASSIMO BONTEMPELLI E P. M. BARDI DIRETTORI; P. M. BARDI DIRETTORE RESPONSABILE
SOCIETÀ GRAFICA G. MODIANO - MILANO CORSO XXVIII OTTOBRE, 100

ILVA
MINIERE DI FERRO DI MANGANESE
ALTI FORNI
FORNI A COKE
ACCIAIERIE
LAMINATOI
COSTRUZ. METALLICHE
BOLLONERIE. FONDERIE
CEMENTERIE
PERSONALE OCCUPATO: 21.000
AREA TOTALE STABILIMENTI M² 6.000.000
" " COPERTA " 1.200.000
FORZA MOTRICE CONSUMATA: 300.000.000 KWO
DI CUI 50% DI PRODUZIONE SOCIALE

TIP. ARRARA - ABBIATEGRASSO

MOSTRE AL "MILIONE" • PRIMAVERA A. XIII

OSVALDO LICINI

FAUSTO MELOTTI

WILLY BAUMEISTER

FIAT
Ardita Sport